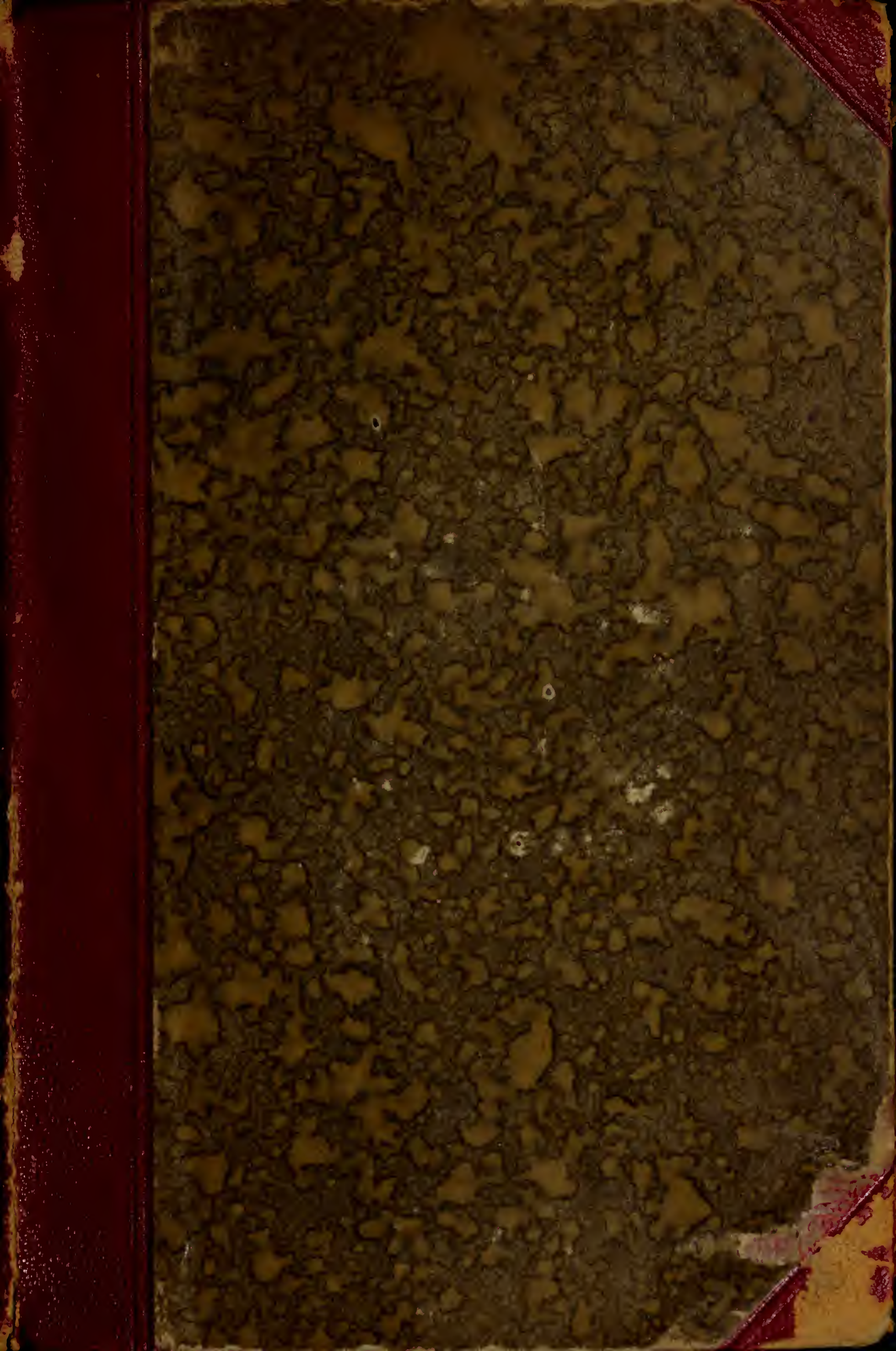




Die

KUNSTINDUSTRIE

auf der

WIENER WELTAUSSTELLUNG

1873.

DIE

KUNSTINDUSTRIE

AUF DER

WIENER WELTAUSSTELLUNG

1873.

VON

JACOB FALKE.

WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1873.

SEINER KAISERLICHEN HOHEIT

DEM DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN ERZHERZOGE

RAINER,

PROTECTOR DES K. K. OESTERREICH. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE

etc. etc.

EHRFURCHTSVOLLST ZUGEEIGNET.

VORWORT.

Einer freundlichen Aufforderung des Chefredacteurs der kais. Wiener Zeitung, Herrn Regierungsrath Uhl folgend, übernahm ich es, über die Kunstindustrie auf unserer Weltausstellung eingehend zu berichten. Da in zuvorkommendster Weise Ausdehnung, Form und Inhalt ganz meinem Ermessen und meinen Wünschen anheimgestellt wurden, so folgte ich der Aufforderung um so lieber, als es mir dadurch möglich wurde, an eine Arbeit zu denken, welche nicht bloss dem Leser bei seinen Besuchen in der Ausstellung zum Führer dienen, sondern auch über ihren Schluss hinaus einigen Werth behalten möchte. Denn eine vollständige Uebersicht über das heutige Thun und Treiben auf dem in Rede stehenden Gebiete, das sich von Tag zu Tag bedeutender und grossartiger gestaltet, konnte nicht bloss als culturgeschichtliche Erinnerung gelten, sondern musste auch der Kenntniss und der Sicherstellung des heute hier so schwankenden Urtheils förderlich sein; eine Kritik des Richtigen und des Verkehrten, des Guten und des Schlechten, eine Prüfung der neuen Richtungen und Wege, die wir so mannigfach eingeschlagen sehen, ein Hinweis auf unbenützte Fundstätten und Quellen künstlerischer Motive durften sich auch der Industrie selbst als nützlich erweisen.

In diesem Sinne sind die Berichte für die Abendpost geschrieben worden, und in diesem Sinne übergeben wir sie hiermit in vollständiger Sammlung dem Publicum.

Sollten sie aber dieser Absicht entsprechen, so boten sich dem Berichterstatter zwei Gesichtspunkte von selber dar, einmal die Schilderung der Länder in ihrer besonderen Bedeutung, zum anderen die Schilderung der einzelnen Zweige der Kunstindustrie in kritischer und vergleichender Darstellung. Beide sind denn auch eingehalten worden, obwohl der zweite, der eigentlich lehrreiche oder wenn man so sagen will, wissenschaftliche, in Paris 1867 so wundervoll begünstigt, durch den gewählten Plan der Wiener Weltaustellung in ebenso ausserordentlicher Weise erschwert wurde. Die Unfertigkeit bei der Eröffnung, der langsame Fortschritt in der Vollendung zwang dazu mit der Schilderung der Länder zu beginnen und sie ausführlicher zu halten, als es ursprünglich beabsichtigt war. Einige Wiederholungen, die auf Rechnung dessen kommen, möge der Leser freundlichst entschuldigen.

Wien, Oesterr. Museum, im November 1873.

J. Falke.

INHALT.

ERSTE ABTHEILUNG.

Die Länder.

Seite

I. Einleitung. — Die Reform der modernen Kunstindustrie in ihrer äusseren Geschichte 1
II. Einleitung. — Aesthetischer Charakter der bisherigen, besonders der französischen Kunstindustrie . . 10
III. Einleitung. — Aesthetischer Charakter der modernen Reformbestrebungen 19
IV. Die Schweiz 27
V. Holland und seine Colonien 36
VI. Belgien — Dänemark 45
VII. Portugal 56
VIII. Spanien 64
IX. Ungarn. — Rumänien. — Griechenland 72
X. Russland 84
XI. Schweden und Norwegen 96
XII. Nordamerika. — Brasilien 106
XIII. Italien 113
XIV. Das deutsche Reich 124
XV. England 135
XVI. Frankreich 145
XVII. Oesterreich 155
XVIII. Die Kunst des Orients 165
XIX. Die Türkei. — Aegypten. — Tunis und Marokko . 174
XX. Persien und Indien 185
XXI. China und Japan 198

ZWEITE ABTHEILUNG.

Die Industriezweige.

		Seite
XXII.	Glas. Venezianische und englische Glasarbeiten	209
XXIII.	Glas. Böhmische, französische und russische Glasarbeiten	220
XXIV.	Kunstfaiencen	231
XXV.	Das europäische Porzellan	243
XXVI.	Der Diamantenschmuck	254
XXVII.	Der Goldschmuck	263
XXVIII.	Silberarbeiten	276
XXIX.	Bronzearbeiten	289
XXX.	Email	300
XXXI.	Eisenarbeiten	310
XXXII.	Lederarbeiten	319
XXXIII.	Mosaik	328
XXXIV.	Die kirchliche Kunstindustrie	337
XXXV.	Posamentierarbeiten	348
XXXVI.	Teppiche	355
XXXVII.	Decorations- und Möbelstoffe	366
XXXVIII.	Leinengewebe	378
XXXIX.	Spitzen	387
XL.	Möbel	397
XLI.	Die nationale Hausindustrie	410
XLII.	Der Stand des Geschmackes in den Frauenarbeiten und Decorationen	420

DIE

KUNSTINDUSTRIE

AUF DER

WIENER WELTAUSSTELLUNG

1873.

VON

JACOB FALKE.

ERSTE ABTHEILUNG.

DIE LÄNDER.

WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1873.

SEINER KAISERLICHEN HOHEIT

DEM DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN ERZHERZOGE

RAINER,

PROTECTOR DES K. K. OESTERREICH. MUSEUMS FÜR KUNST
UND INDUSTRIE

etc. etc.

EHRFURCHTSVOLLST ZUGEEIGNET.

VORWORT.

In diesem Buche geben wir die Sammlung der in der »Wiener Abendpost« erschienenen Aufsätze über die Kunstindustrie auf unserer Weltausstellung, in der Hoffnung, dass sie bei dem immer steigenden Interesse, welches sich ihrem Gegenstande zuwendet, auch über die Zeit der Ausstellung hinaus einigen Werth behalten werden. Wenigstens sind sie in dieser Meinung und Absicht geschrieben worden. Das Buch zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste folgt den Ländern und sucht ein jedes in seiner kunstindustriellen Bedeutung und Eigenthümlichkeit zu schildern. Da sie von diesem Gesichtspunkt aus bereits ein umfassendes Gesammtbild gibt und der Anordnung auf der Ausstellung zugleich dasselbe Princip der Ländereintheilung zu Grunde liegt, so veröffentlichen wir diese erste Abtheilung schon jetzt, um den Gebrauch derselben noch während der Dauer der Ausstellung zu ermöglichen. Möge sie dem Publi-

kum als Führer dienen, der es auf die bedeutenden und eigenthümlichen Erscheinungen aufmerksam macht und ihm die richtigen Gesichtspunkte für die Betrachtung eröffnet. — Die zweite Abtheilung, welche die einzelnen Industriezweige, Glas, Faiencen, Porzellan u. s. w. in vergleichender Weise vom ästhetisch-kritischen Standpunkt aus behandelt, wird nach ihrer Vollendung in der Abendpost alsbald erscheinen.

Wien, Oesterr. Museum, 18. August 1873.

J. Falke.

I. Abtheilung.

DIE LÄNDER.

I.

Einleitung.

Die Reform der modernen Kunstindustrie in ihrer äusseren Geschichte.

Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten vorauf, die mitunter recht deutlich und greifbar sind. Die Ereignisse entstehen ja nicht plötzlich oder aus dem Nichts; sie haben ihre Vorbedingungen, ihre Vorgeschichte, aus denen sie uns erst verständlich werden.

So ist es auch bei dieser Weltausstellung und so bei dem, was sie uns vor Augen führt. Sie ist nichts Neues, nichts Unerhörtes, nicht über Nacht aus dem Boden gewachsen, nicht fertig dem einen Kopfe entsprungen. Die fünfte oder sechste in der Reihe gleichartiger Unternehmungen ruht sie auf den Erfahrungen ihrer Vorgänger, und sie speciell hat noch ihre Vorgeschichte, die in eine gute Anzahl von Jahren zurückreicht.

Ohne Frage bringt sie uns viel Neues, aber dieses ist nicht in dem Sinne neu, als ob es unvermittelt, ohne Verbindung mit der Vergangenheit entstanden sei. Was dem *profanum vulgus* als überraschend, als unerhört und ungesehen erscheinen mag, das ist dem

Kenner nur die neue Frucht an einem wohlbekannten Baume, das jüngste Glied an einer langen Kette der Entwicklung, die er übersieht und verfolgen kann. Er dämpft daher sein Erstaunen mit der Weisheit des *nil admirari.*

Dieser enge und causale Zusammenhang der Dinge, die wir auf unserer Weltausstellung sehen, mit der Vergangenheit veranlasst uns, unseren kritischen Berichten über die Kunstindustrie zur Einleitung einige Bemerkungen vorauszuschicken. Wir thun das um so lieber, als wir unsere Leser in den Stand setzen möchten, die Dinge, die hier in Rede stehen, nicht blos auf dem Isolirschemel der Aesthetik, sondern von einem allgemeineren Standpunkte aus im Zusammenhange mit der ganzen Strömung der Zeit zu betrachten, ein Gesichtspunkt, den wir in den nachfolgenden Schilderungen vorzugsweise einzuhalten gedenken. Wir werden uns zugleich, wenn wir in kurzen Zügen die jüngste Entwicklung einmal nach ihrer äusseren Geschichte und sodann nach ihrer ästhetischen Seite auf dem Gebiete der Kunstindustrie verfolgen, für später die Wiederholung mancher rückschauenden Bemerkungen ersparen.

Es ist wohl allgemein bekannt, dass seit zehn Jahren etwa — die ersten Anregungen sind schon ein Decennium älter — ein totaler Umschwung auf dem ganzen Gebiete des Geschmackes, d. h. bei allen den Gegenständen, wo die Kunst, die Schönheitsfrage an die Industrie herantritt, sich vollzogen hat oder wenigstens auf dem besten Wege ist, sich zu vollziehen. Der erste Anstoss dazu ist ohne alle Frage von England

ausgegangen, und datirt bereits seit der ersten Londoner Weltausstellung im Jahre 1851. Damals lag es klar vor aller Augen, die künstlerisch sehen konnten, dass der ästhetische Zustand der Kunstindustrie in ganz Europa ein beklagenswerther sei, und vor Allem mussten sich die einsichtsvollen Engländer sagen, dass, so hoch entwickelt und vorragend ihre Industrie auch sonst sei, sie doch in dieser Beziehung unter den Staaten Europa's mit am tiefsten stände. Frankreich allein trug einen Sieg davon und vergrösserte seinen ein paar Jahrhunderte alten Nimbus. In der That überragte es auch von Seite des Geschmackes — den Orient ausgenommen — alle übrigen Staaten so sehr, dass sie nur wie seine Nachahmer erschienen; was sie Eigenes boten, war plump, schwerfällig oder geistlos und widersinnig.

Und dennoch war der Sieg Frankreichs fast wie der Anfang einer Niederlage, denn er klärte die Augen auf und rief den Kampf hervor statt der Nachfolge. Einsichtsvolle Kunstfreunde und Kunstkenner, die sich in ihrer Vorliebe für die Schöpfungen vergangener Zeiten den Blick unverdorben erhalten hatten vor dem Modegeschmack, erkannten es schon damals, wenn sie es auch nicht mit solcher Entschiedenheit auszusprechen wagten, wie es 1867 geschah, dass der französische Geschmack in der Industrie, vom Standpunkt eines reinen Kunstverständnisses aus betrachtet, eigentlich ein durch und durch verkehrter sei. Es ergab sich demnach die Aufgabe, wollte man wirklich aus dem Zustande der Entartung sich erheben und nicht bloss käufliche und nach dem Modegeschmack gefällige, sondern

in der That künstlerisch gute Gegenstände schaffen, dass man es nicht bloss den Franzosen an Geschicklichkeit gleichzuthun habe, sondern dass man es auch ganz anders machen müsse.

Es ist möglich, dass das nicht sogleich mit voller Klarheit erkannt wurde, aber sowie man mit den neuen Bestrebungen begann, stellte sich die Sachlage alsbald heraus.

Die Aufgabe schien und war in der That eine äusserst schwierige. Frankreich beherrschte seit zwei Jahrhunderten mit seinem Geschmack die Welt; es herrschte mit der allverbreiteten Meinung, dass nur geschmackvoll sei und alles geschmackvoll sei, was von Paris käme. Durch die lange Uebung hatte sich der französische Geist eine Beweglichkeit, Findigkeit und Erfindungsgabe in diesen Dingen angeeignet, die ein unbestreitbarer Vorzug waren und auch noch heute sind; Frankreich hatte sich durch die ununterbrochene Arbeit von Generation zu Generation nicht bloss eine mannigfache traditionelle Technik erworben, sondern auch eine zahlreiche und geübte Schaar von Künstlern und Handwerksgenossen gebildet, welche den andern Ländern abging.

Für die Reform, von wo immer ausserhalb Frankreichs sie ausging, fehlte also alles: die gewandten, erfindungsreichen Köpfe, die geschickten Hände, die traditionelle Technik, und zu dem allen sollte der französische Nimbus gebrochen, ein neuer Kunststil geschaffen und für denselben das Publicum gebildet und gewonnen werden. Ohne diesen letzten Punkt, die

Theilnahme des Publicums, das konnte und musste man sich voraussagen, blieben alle Bestrebungen erfolglos und konnten nur den Geschäftsmann ins Verderben führen. Erwies sich diese ästhetische Speculation finanziell misslungen, so war sie überhaupt misslungen.

Trotz dieser verzweifelten Sachlage begannen die englischen Führer, man kann genauer sagen, die englischen Kunstfreunde, den Kampf mit Muth und Energie und alsbald auch mit grossartigen Mitteln. Dies ist das Resultat der Londoner Weltausstellung, von welcher demnach ein heute bereits zum grossen Theil vollzogener Umschwung der modernen Kunstindustrie datirt.

Die englischen Bestrebungen begannen nicht ohne Irrthümer, wie man z. B. darin irrte, dass man in einer *chamber of horrors* die crassesten Missgeburten des modernen Geschmacks sammelte und dem Publicum vor Augen stellte. Gerade diese wurden mit Vorliebe aufgesucht und nachgeahmt. Man musste vielmehr durch den Anblick des Edlen und Schönen das Auge zu bilden trachten, sowohl das Auge des Künstlers und des Arbeiters, wie das des Publicums. Dieser Gedanke ist es, welcher die Kunstindustrie-Museen geschaffen, welcher zunächst zur Gründung des South-Kensington-Museums geführt hat, das seit dieser Zeit der Mittelpunkt, die Seele aller englischen Bestrebungen zur Reform des Geschmacks wurde, das der Vorführung guter Muster eine literarische Agitation hinzugesellte und endlich — und das ist der dritte Hauptpunkt — eine Bildungsanstalt schuf für erfindende Künstler, die

allen ästhetischen Aufgaben der Industrie gerecht waren. Auch diese Schule war bald, wie das Museum selbst, nur Mittelpunkt und Vorbild ähnlicher Anstalten und nach wenigen Jahren schon war England mit einem Netz von Zeichenschulen und verschiedenen Anstalten zur Hebung der Kunstindustrie überzogen. In erstaunlich kurzer Zeit war und ist der Erfolg mit Händen zu greifen. Dies ist die Thatsache und dies angeregt und mit Energie erstrebt zu haben, ist das Verdienst des Kensington-Museums. Ob es sich heute noch auf dieser Höhe behauptet, ob es nicht in Unklarheit seiner Ziele Weg und Führung verloren hat, das wollen wir hier nicht weiter besprechen.

Schon die zweite Londoner Weltausstellung, die eilf Jahre nach der ersten, 1862, stattfand, legte durch das, was England zeigte, vollgültiges Zeugniss ab, dass der eingeschlagene Weg zum Ziele führe. Schon damals schüttelten einsichtsvolle Franzosen den Kopf und erkannten, dass ihrer Kunstindustrie, ihrer Alleinherrschaft im Geschmack von einem Lande aus, wo sie es am wenigsten erwartet hatten, eine Gefahr, ja selbst der Todesstoss drohe. Ihre Angstrufe führten zur vorübergehenden Erscheinung des *Musée rétrospectif* so wie zur *l'Union des beaux arts appliqués à l'industrie,* die aber sich keines Erfolges rühmen konnte, einerseits weil mit unzulänglichen Mitteln unternommen, und andererseits weil die neue Art des reformirten Geschmacks der französischen Industrie noch gar zu fremd war.

Verliefen diese französischen Bemühungen so ziemlich im Sande, so wurde die englische Reform mit dauern-

dem Bemühen von anderer Seite aufgenommen, und das geschah hier bei uns durch die Gründung des »österreichischen Museums für Kunst und Industrie«, das im Frühjahr 1864 eröffnet wurde. Sie war die erste Anstalt des Continents, welche, mit dem Beispiel des South-Kensington-Museums als Vorbild, die Hebung des Geschmacks und die Unterstützung der Kunstindustrie des Landes zum ausgesprochenen und alleinigen Zwecke hatte. Sie war sich vom Anfang an ihres Weges und ihrer Ziele klar bewusst und richtete vor Allem von vornherein, was von ihren Nachfolgern zum Theil vernachlässigt wurde, ihr Bewusstsein eben so wohl auf das Publicum wie auf die Industrie. Sie hat die eingeschlagenen Wege unverrückt eingehalten und erweiterte sie nur, als ihr einige Jahre später eine Kunstschule für die Zwecke und Aufgaben der Industrie angefügt wurde.

Das Beispiel des österreichischen Museums, dessen frühe Erfolge man bereits an der guten Haltung zu erkennen glaubte, welche die österreichische Kunstindustrie 1867 auf der Pariser Ausstellung einnahm, ermunterte vielfach zur Nachfolge, erst in Deutschland, dann auch in andern Ländern, wie Russland, später Schweden und Italien. In Deutschland rührte es sich seit dem Jahre 1864 und dann namentlich nach dem Kriege von 1866 vieler Orten, zunächst in Berlin, dann in Köln, Dresden, München, Nürnberg, Hamburg, Offenbach, Hanau, Pforzheim, Stuttgart, Karlsruhe und anderswo; überall aber schien irgend eine Ursache zu sein, dass die Bestrebungen nicht zu frischer Blüthe

kommen konnten oder ganz und gar umsonst waren. Das österreichische Museum hatte vor den andern als eine Staatsanstalt den Vorzug einer gesicherten Stellung und daneben einer einheitlichen Leitung; die übrigen Anstalten kämpften, als Privatunternehmungen von der Opferwilligkeit abhängig, mit der Unzulänglichkeit der Mittel oder konnten bei der Vielköpfigkeit der Comités, deren Mitglieder nur zum geringen Theile sachverständig waren und mit ihren Ansichten auseinander gingen, den rechten Weg nicht finden. Sie schwankten z. B. unaufhörlich in ihrer Neigung zur reinen Industrie oder zur Kunstindustrie, zur gewerblich-technischen oder ästhetischen Seite, obwohl sie schon durch die Beschränktheit ihrer Mittel gezwungen gewesen wären, nur die eine oder die andere Seite zu verfolgen.

Neuerdings gestaltet sich die Sache mannigfach günstiger. In München wächst die Thätigkeit und scheint sich einheitlicher anzulassen; bis dahin, und es ist wohl noch der Fall, krankten dort die Bestrebungen an zu vielen Vereinen. In Berlin ist das deutsche Gewerbemuseum zum Theil in die Hände des Staates übergegangen und bedeutende Sammlungen sind für dasselbe erworben; es ist aber abzuwarten, ob diese Doppelstellung einer Staats- und Privatanstalt, welche wiederum der Einheit ermangelt, sich bewähren wird. In jedem Falle sind die Mittel dieses Museums bedeutend gewachsen. Zu schönen Hoffnungen berechtigt das »bairische Gewerbemuseum« in Nürnberg, das nach langen schwankenden Verhandlungen seit Jahresfrist feste Existenz unter einsichtsvoller Leitung gewonnen hat. Gleich-

zeitig sind auch in anderen Ländern dieselben Bestrebungen mehrfach zur That geworden. In Russland sind bereits seit mehreren Jahren die Museen in Moskau und Petersburg mit ihren Schulen thätig; in Stockholm ist mit geringen Mitteln der Anfang eines Museums von Vorbildern für die Kunstindustrie muthig gemacht worden; in Italien trägt man sich trotz aller vorhandenen Kunstschätze nunmehr ernstlich mit der Gründung eines grossen Kunstindustrie-Museums zu Rom und selbst in Nord-America tritt das Bedürfniss und das Bestreben um Museen und ihre Schulen an mehreren Orten gleichzeitig mit grosser Lebhaftigkeit hervor.

So ist die Reform des Geschmacks und der Kunstindustrie auf dem Wege der Lehre und des Unterrichts eine Culturfrage unserer Zeit geworden, ja sie ist schon über den Standpunkt der Frage hinaus, denn sie ist lebendige Thatsache. Der Geschmack ist heute in voller Wandlung begriffen und kein Zweig der Industrie, kein Land, selbst Frankreich nicht — ja dieses heute am allerwenigsten — kann sich der Wandlung entziehen. In welcher Weise aber diese Reform sich von ästhetischer Seite vollzieht, welches ihre künstlerischen Merkmale sind, im Gegensatz gegen die frühere Weise und den bis dahin herrschenden französischen Geschmack, das werden wir in den beiden nächsten Kapiteln erörtern.

II.

Einleitung.

Aesthetischer Charakter der bisherigen, besonders der französischen Kunstindustrie.

Um die Reform des modernen Geschmacks künstlerisch in ihren charakteristischen Erscheinungen kennen zu lernen, ist es nöthig, vorher von dem Zustande einen Begriff zu haben, in welchem sich der moderne Geschmack während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts befand, insbesondere aber muss man sich klar sein über Art und Werth der specifisch französischen Arbeiten, welche bis auf die letzten Jahre die Welt beherrscht haben. Der Gegensatz zu diesem Geschmack ist es ja, die zur Ueberzeugung gewordene Einsicht von seiner Verkehrtheit und Verwerflichkeit, welche eben unsere Reformbestrebungen veranlasst haben.

Obwohl man heute auch an der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, an Rococo und Zopf ihr Gutes oder vielmehr ihre Reize verstehen gelernt hat, so dürfen wir doch wohl als Thatsache annehmen, dass die Kunstindustrie, sogar technisch wie ästhetisch, seit dem sechzehnten Jahrhundert fortwährend im Niedergange

begriffen war. An der idealistischen Erhebung der Malerei und Sculptur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahm die Kunstindustrie keinen Theil. Der Geschmack an der Antike während der Zeit der französischen Revolution und des ersten Kaiserreichs war schon an sich in der Art der Nachahmung keine glückliche Erscheinung und blieb zudem eine Episode, die mit der Restauration wieder verschwand. Mit der Restauration kam das Rococo wieder zurück, d. h. dieser Zopf form- und sinnloser Schnörkel, geschweifter und abgebrochener Linien und unregelmässiger Bildungen, aber ohne den Reiz geistreicher Einfälle, ohne die zarte, wenn auch gezierte Anmuth und Feinheit, welche immer noch beim echten Rococo des achtzehnten Jahrhunderts eine gefällige und anziehende Seite bieten. Das Rococo des neunzehnten Jahrhunderts ist eine unverstandene Uebertragung ausgestorbener und unbegriffener Elemente und Motive. Und damit begnügte sich unsere vornehme und elegante Welt am Schmuck ihrer Salons, an ihrem Mobiliar, an ihrem Tafelgeräth ein halbes Jahrhundert hindurch in der gerühmten Civilisation des neunzehnten Säculums, und unser bürgerliches Haus hatte auch nur den verdünnten Abguss davon, wenn nicht etwa von »Urväter Hausrath« noch ein gesundes Stück sich erhalten hatte.

Es kam noch dazu, dass mit den Formen auch die Farben ausgestorben waren. Alle guten Kunststile haben die Farbe geliebt und jeder unverdorbene Geschmack hat noch heute seine Freude an coloristischen Effecten, nur die modernste Civilisation des achtzehnten

und neunzehnten Jahrhunderts hat ihn zu Grunde gerichtet. Unter Ludwig XIV. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts liebte man noch kräftige Färbung, obwohl einerseits härtere Gegensätze an die Stelle feinerer Harmonien traten, andererseits die Farben erkälteten. Mit dem Rococo aber im achtzehnten Jahrhundert verblassten sie und erstarben in das Ueberzarte und Schwächliche, womit in guter Verbindung sich immerhin noch Reize erzielen liessen, wenn auch nur von bestimmter Art. Dann kamen gegen das Ende des Jahrhunderts die sogenannten Schmutzfarben in meist widerwärtigen Tönen, welche noch den antikisirenden Geschmack des Empire mit verderben halfen. Darüber hatte man denn, als das Rococo zurückkehrte, selbst Sinn und Gefühl für seine zarten, in ihrer Duftigkeit zuweilen noch sehr reizenden Farbenharmonien verloren. Man nahm das Blasse, Farblose wohl auf, aber alles aus dem Grau gehalten. Der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts galt nur für fein und elegant, was grau war. Ich erinnere an unsere Tapeten, wie sie bis vor zehn Jahren noch allein gültig waren, ich erinnere an unsere Modestoffe, ich erinnere an die allgemeine Angst vor der Farbe, die zum grossen Theile noch heute herrscht und namentlich alle diejenigen beherrscht, die, ohne ihrer Sache sicher zu sein, um Gottes Willen nicht im Punkte der Vornehmheit sich blamiren möchten. Selbst die moderne Malerei, zum Beispiel ein paar Jahrzehnte lang die Düsseldorfer Landschaft, war von diesem Geschmack angekränkelt, wenn nicht daran erkrankt. Und seltsamer Weise,

dieser durchaus allgemeinen Vorliebe für das Grau gegenüber herrschte in einem Punkte der crasseste Gegensatz.

In Allem, was Blumenmalerei heisst, und wir werden alsbald sehen, eine wie grosse Rolle dieses Ornament im modernen Geschmack spielte — konnte die Farbe nicht kräftig, grell, bunt und naturalistisch genug sein, sei es auf Teppichen, sei es auf Möbelstoffen oder Porzellan. Der bunteste, farbenschreiendste Blumenteppich gesellte sich zur weissgrauen Wand — gewiss ein Zeichen, wie wenig eigentlicher Farbensinn überhaupt vorhanden war.

Von der Nothwendigkeit, aus diesem Zustande der Abgestorbenheit herauszukommen, dämmerte wenigstens die Ahnung in mannigfachen, meist sehr bescheidenen Versuchen. Davon zeugt der vieler Orten sich erhebende Nothschrei um einen eigenen modernen oder wohl gar nationalen Kunststil, davon die Bemühungen der Romantiker und der Freunde des Mittelalters um den vermeintlich deutschen Stil, die Gothik, oder gelehrter Archäologen um den romanischen Stil, während in Berlin unter Schinkel's Einfluss die antike Ornamentation, freilich ganz mit dem modernen grauen Farbengeschmack, begünstigt wurde. Die meiste Stetigkeit des Erfolges hatten vielleicht auf dem Gebiete der kirchlichen Kunstindustrie die Neuerungen in mittelalterlicher Richtung, weil sie zugleich dahin gingen, alte, gesunde Technik zu beleben und auch der nachfolgenden Strömung der Reform am nächsten kamen.

Unter solchen schwankenden Verhältnissen brachte der französische Geschmack die Blume als das eigentliche Ornament der modernen Kunstindustrie in Mode, aber die Blume nicht in künstlerischer Umbildung und Unterordnung unter die Bedingungen des Gegenstandes, den sie verzieren sollte, sondern in ganz naturalistischer Weise. Je natürlicher die Blume gemalt oder dargestellt war, um so schöner und werthvoller sollte der Gegenstand sein, an dem sie irgend wo oder irgend wie angebracht war. Sie wurde somit der eigentliche Zweck, nicht das Gefäss oder Geräth, zu dem sie ja nur als Zierath nebensächlich hinzutrat. Selbstverständlich hörte man nun auf, irgend Werth auf Contour und formelle Durchbildung des Geräthes zu legen, und das Auge verlernte vollständig das Gefühl dafür, wie es schon das für eine feinere und gesundere Harmonie in der Farbe verloren hatte.

Einmal dahin gekommen, ging man leicht weiter. Die gröbere Technik der Teppichweberei zwang dazu, die Blumen, sollten sie einigermassen noch natürlich und nicht wie confuse Farbenflecke aussehen, unnatürlich gross zu halten und die Rosen z. B. zu Kohlköpfen anwachsen zu lassen, wodurch der Farbeneffect nur noch greller, bunter und roher wurde. Hatte man sich so den Sinn zerstört, so konnte man statt der Blumen, Bouquets, Blätter oder Pflanzen ja auch gleich ganze Vorgrundpartien, Wiesen und Gärten mit ihren Sträuchern und Bäumen und den Früchten und Vögeln darin darstellen. Das ist die Consequenz, zu welcher der von

Frankreich eingeführte Blumennaturalismus vorzugsweise in der englischen Teppichweberei geführt hat, während man in Frankreich, im Ganzen massvoller handelnd, zu dem naturalistischen Blumenschmuck auch den Bilderschmuck in ganz ähnlicher Tendenz einführte: d. h. die möglichst bildmässige und selbstständige Vollendung des figürlichen gemalten Schmuckes bestimmte den Werth des Gegenstandes, nicht seine Gesammterscheinung, sein Bau, seine Form, seine Gliederung. Diese Richtung gelangte zum höchsten Ausdruck in den Gobelins der kaiserlichen Fabrik, die es nur darauf abgesehen hatten, ihre Originale als Oel- oder Frescogemälde möglichst zu erreichen. Wo und wie dann solcher figürlicher Schmuck angebracht wurde, war gleichgültig, ob er um die Biegung der Gefässe sich zog, dass man hier einen Schenkel, dort nur einen Kopf sah, oder ob man sich darauf setzte und legte, oder ob man ihn mit Suppen und Saucen verdeckte.

Entartete so unter dem Einfluss des Blumennaturalismus der malerische Schmuck oder fand er wenigstens schiefe Anwendung, so erging es der Form, der plastischen Gestaltung nicht besser. Ich habe schon gesagt, dass die Form nothwendig in Misscredit fallen musste, da aller, ja der einzige Werth auf das Beiwerk gelegt wurde. Aber der Einfluss der Blume äusserte sich noch ganz anders. Die Blume selbst, als hohles Gefäss gedacht, trat an die Stelle der Gefässformen, die doch durch ihre Geschichte, durch ihr Material und ihren Zweck ihre vollberechtigte Existenz hatten. Tassen,

Schalen, Dosen, Töpfe, Kannen, Krüge u. s. w. nahmen nun die Gestalt von Blumen an oder wurden aus Blättern in möglichst natürlicher Form und Färbung gebildet, obwohl doch einerseits der Natur, andererseits dem Gefäss oder sagen wir der Kunst kein grösserer Zwang geschehen konnte. Es lag in dieser Natürlichkeit die höchste Unnatur, das Ende jeder wahren Kunst, das Gegenbild des guten Geschmacks.

Aber warum sollte die Blume oder die Pflanze allein das Recht haben, die Gefässformen zu ersetzen? War einmal die berechtigte Form escamotirt, so konnte man ja auch jeden anderen Gegenstand nehmen, der sich wohl oder übel zu einem Gefäss oder Geräth herrichten liess. So konnte die Tonne als Trinkglas dienen, das Pulverhorn als Tintenflasche, das Hundehaus als Cigarrenbehälter, das Hufeisen als Uhrgestell, der Fuchskopf als Senfdose, die Eule als Salzfass, die Hutschachtel als Theetasse oder was dergleichen Dummheiten mehr sind. Ebenso vertauschte man nach Belieben die Materialien, dem Porzellan gab man den Anschein des Holzes, das Holz liess man mit Nähten wie Leder erscheinen und das Leder gestaltete man zu Holzrahmen um zerbrechliche Gegenstände; aus Metall machte man Tischfüsse, die wie Riemen aussahen und mit Leder gefasste Porzellanplatten trugen.

Zu dieser absoluten künstlerischen Begriffsverwirrung gesellte sich nun als Folge eine andere höchst gefährliche Erscheinung. Da solche Gegenstände in sich keinen künstlerischen Werth mehr hatten, so mussten

sie einen anderen Reiz suchen, und so trat an die Stelle der Schönheit der Reiz der Neuheit und der Mode. Das Gewerbe konnte dem kaufenden Publicum nichts Gefälliges mehr bieten und musste daher mit jeder Saison gerade wie die Mode wechseln, Neues vorführen. Das schien eine Weile zu gehen, aber binnen wenigen Jahren zeigte sich die abgequälte Phantasie vollkommen witzlos und leer und selbst die Dummheiten gingen aus und wurden langweilig.

Von solchen Auswüchsen des modernen Geschmacks hat sich freilich die französische Kunstindustrie selber meistens fern gehalten, aber sie kommen dennoch auf ihre Rechnung, denn sie sind die Consequenzen der französischen Art und Weise. Die Nachahmer wussten nicht Mass zu halten wie die Franzosen selber. Diese haben eingeführt, was die Anderen übertrieben haben. Die Franzosen sind im Grunde derselben Confusion verfallen, sie sind eben so rücksichtslos in Bezug auf die Wahl der Mittel, sie verbinden ungescheut das entferntest Liegende nach Kunststil wie nach Bedeutung an einem und demselben Gegenstande, sie trachten beständig nach der Neuheit und wissen stets Neues, obwohl es nur eine Veränderung des schon Dagewesenen ist, auf den Markt zu werfen. Was sie aber vor den Nachahmern auszeichnet, das ist einerseits eine gewisse Masshaltigkeit in ihrem willkürlichen Verfahren, andererseits eine durch Jahrhunderte alte Uebung erworbene Gabe, den Dingen einen gewissen Schein von Grazie, Feinheit, Effect und Vollendung zu

geben, der auf den ersten Blick nach etwas aussieht, bei näherer Betrachtung sich eben als äusserlicher, leerer Schein erweist. So musste die moderne Reform, die vielleicht zuerst durch englische und deutsche Uebertreibungen wachgerufen war, sich schliesslich gegen den ganzen französischen Geschmack in ihrer Kunstindustrie wenden.

III.

Einleitung.

Aesthetischer Charakter der modernen Reformbestrebungen.

Wir haben als das Charakteristische des modernen Geschmacks, wie er vor dem Beginn der Reform die gesammte Kunstindustrie unter französischer Fahne beherrschte, die folgenden Eigenschaften erkannt: 1. die naturalistische Gestaltung und Behandlung des Ornaments mit allen ihren Consequenzen; 2. die Verwirrung und Verwechslung in Bezug auf das, was Hauptsache und was Nebensache ist, in Beziehung auf die Grundgestalt und die Verzierung; 3. die Vernachlässigung der Form und Bildung der Gefässe und Geräthe bei gänzlichem Mangel an Gefühl und Verständniss für schöne Contouren; 4. die Vernachlässigung des Stoffes, aus welchem der Gegenstand gebildet wird, und seiner Bedingungen und Erfordernisse, endlich 5. Mangel an Farbensinn, der sich einerseits in der Vorliebe für Grau und Weiss, andererseits in bunten, harten Contrasten ausspricht.

Wir sehen nun leicht, welchen Weg die Reform einzuschlagen, wogegen sie zu opponiren hatte. Sie musste das Gefühl für Schönheit, für schöne Form

zumal wieder zurückbringen, sie musste das Ornament wieder künstlerisch gestalten, der Form und dem Stoffe zu ihrem Rechte verhelfen und den Sinn für Farbe wieder erwecken. Selbstverständlich hat das Streben nicht gleich mit so vollem Bewusstsein über die Sachlage begonnen, aber, ob mehr oder weniger bewusst, die Reform verfolgte überall dieses Ziel und diese Wege, und das Resultat, so weit wir es heute sehen, liegt ganz und gar in dieser Richtung. Es ist eben die Strömung der Zeit geworden.

Es standen zwei Wege offen, wie man verfahren konnte. Erstens konnte man einen der grossen historischen Kunststile als unser Vorbild aufstellen. Dieser Weg aber hatte sich schon gerichtet. Er war bereits eingeschlagen und hatte nur zu dem Resultat geführt, dass entweder der Versuch misslungen war oder die Freunde der verschiedenen Stile in unversöhnlichem Hader lagen. Dann musste man sich sagen, dass doch jeder der historischen Stile mit der Eigenart des Volkes und der Zeit, welchen er angehörte, in engstem Charakterzusammenhang stand und dass wir eben heutzutage doch auch unser Eigenes haben, das künstlerisch zum Ausdruck kommen soll. Der fremde Stil, je treuer er copirt wird — und dahin gehen ja unsere archäologischen Studien — wird uns immer ein Prokrustes-Bett sein.

So war man auf den zweiten, allein richtigen Weg angewiesen, und dieser ging dahin, den Dingen selber, ihrer Art und ihrem Stoffe gerecht zu werden und zu suchen, sie so zu sagen aus sich selber heraus

nach ihrer Natur, nach ihren Bedingungen schön zu gestalten. Das klingt sehr theoretisch und ist doch sehr praktisch, wenn wir die Sache näher betrachten.

Die Gegenstände der Kunstindustrie sind nicht reine Geschöpfe der Phantasie oder einer willkürlichen Laune, sie haben einen Zweck zu erfüllen und sollen diesen gut erfüllen. Der Zweck, die Bestimmung setzen gewisse Grundformen voraus: Gefässe, die bestimmt sind flüssigen oder giessbaren Inhalt aufzunehmen, sind auf die runde Form hingewiesen und sind verfehlt, wenn sie eckig gestaltet sind. Man kann ein Glasgefäss von aussen facettiren, um die Spiegelung und Brechung des Lichts, also die Schönheit des Materials möglichst zu heben, ein viereckiges Trinkglas aber wäre ein Unding vom praktischen wie künstlerischen Gesichtspunkt aus.

Wie durch den Zweck, so sind die Gegenstände der Kunstindustrie auch an gewisse Materialien gebunden, aus denen allein sie gemacht werden können, und diese Stoffe schreiben nicht bloss eine bestimmte technische Behandlung vor, sondern sie sind massgebend — sollen es wenigstens sein nach der Natur und Wahrheit der Dinge — für gewisse formelle Seiten so wie für die künstlerische Behandlung des Ornaments. Es ist ein Anderes, ob der Künstler es mit Holz, mit gebrannten Erden, mit Metallen, mit Leder, Wolle oder Seide zu thun hat. Hieraus, aus Zweck und Stoff, gehen Bedingungen hervor, die allerdings — und zwar glücklicher Weise! — Beschränkungen sind, die der Phantasie des Künstlers Grenzen setzen,

die aber auch geeignet sind, ihn mit Sicherheit auf den richtigen Weg zu leiten. Eine Menge Verkehrtheiten fallen schon mit der Beobachtung dieser in Wirklichkeit von der Natur der Dinge gegebenen Verhältnisse hinweg.

Fernere Bedingungen ergeben sich aus der Form und der Gliederung des Gegenstandes in ihren Beziehungen zum Ornament. Das Ornament ist das Nebensächliche, der Gegenstand die Hauptsache. Es ist Aufgabe des Ornaments, den Gegenstand zu verzieren, seinen Bau, seine Gliederung, seine Gestalt zu heben, nicht aber sie zu vernichten, überwuchernd sie zu verdecken oder gar an ihre Stelle zu treten. Es muss sich daher anschliessen und unterordnen, und ist für sich allein nie geeignet, den Gegenstand künstlerisch zu etwas zu machen. In Folge der richtigeren Einsicht in dieses Verhältniss legt die Reform einerseits grösseren Werth auf den Bau und die Durchbildung der Form, andererseits sucht sie das Ornament mehr anzupassen und unterzuordnen.

Schon aus diesem Grunde muss sie sich dem wilden Naturalismus, wie er bisher in Blume und Pflanze geherrscht hat, aufs entschiedenste entgegenstellen. Das naturalistische Ornament hat das Hauptziel, die Natur mit allen ihren Zufälligkeiten getreu zu copiren, ist also durch einen fremden Zweck gehindert an der Unterordnung unter die Form des Gegenstandes.

Der Künstler muss Herr sein über das Ornament; es muss frei in seiner Hand liegen, dasselbe nach sei-

nem Willen zuzurichten, theils mit Rücksicht auf die Verwendung, theils nach seinem Schönheitssinn. Es muss ebenso die Wahl der Farbe, da er sie der Harmonie einordnen muss, ihm freistehen. All dem legt der Naturalismus aber Schwierigkeiten in den Weg, Schwierigkeiten, die mit ihm untrennbar verbunden sind.

Die moderne Reform schlägt daher den entgegengesetzten Weg ein, indem sie einerseits in der regelmässigen Bildung von Blume und Pflanze, andererseits in der freien Veränderung nach künstlerischen Absichten das Wesen des der Natur entlehnten Ornamentes sieht. In jener Eigenschaft, in der Regelmässigkeit, befindet sie sich gerade im Einklange mit dem Verfahren der Natur, welche Alles auf Regelmässigkeit angelegt hat und auch regelmässig bildet, wo sie ungestört ist. Man nennt diese Art des Ornaments stilisirt und versteht unter der Stilisirung eben die künstlerische Abänderung der Motive in regelmässiger Weise. Man kann sich mit dieser Abänderung den Naturformen ganz nahe halten oder sich von denselben bis aufs Unkennbare entfernen, das macht in der Sache keinen Unterschied. Alle Kunstweisen früherer Zeit haben ihr Ornament stilisirt, die einen mit grösserer, die andern mit geringerer Entfernung von der Natur und so kehrt auch die moderne Reform zum stilisirten Ornament wieder zurück. Kein Copist der Natur, will sie aber auch kein Copist der Vergangenheit sein. Die Natur ist reich genug, um solchem künstlerischen Verfahren immer neue Motive zu leihen.

Freilich ist noch Eines nothwendig, ohne welches die angegebenen Bedingungen oder Directiven eben nur negativ sein und bleiben würden. Es muss die Phantasie, die Erfindungsgabe und der Schönheitssinn des Künstlers hinzutreten, und dies gilt sowohl für die Form wie in Bezug auf das Ornament. Das Gefühl für edle und schöne Form wird aber nicht mit der Muttermilch eingesogen, noch lässt sich ein schönes Gefäss oder Geräth so ohne weiteres aus der Tiefe des Gemüths construiren. Dies Gefühl will geschaffen werden, wo es nicht vorhanden ist, und ausgebildet sein, wo es natürliche Anlage ist. Und zu diesem Zweck ist es, dass die moderne Geschmacksreform überall auf die Kunstwerke der Vergangenheit hinweiset, sie für Künstler wie für das Publicum in Museen sammelt, sie dem Studium und der Nachahmung, für den Anfang selbst, bis selbstständige Kräfte gewachsen sind, zur Copirung empfiehlt.

Die Reform tritt mit dieser Empfehlung in keinen Widerspruch zu sich selber, zu ihrem Streben, den Dingen in ihrer Eigenthümlichkeit und nach unseren Bedürfnissen gerecht zu werden, noch hat sie es damit auf einen Eklekticismus abgesehen oder ist zu befürchten, dass dieser auch wider ihren Willen das Resultat sein werde. Allerdings bleibt der Reform heute nichts übrig, als Auge, Kopf und Hand an den Dingen der Vergangenheit bilden zu lassen und unser heutiges kunstindustrielles Schaffen mit ihrer Hülfe zu verbessern. Doch geschieht dies nicht ohne Wahl, obwohl sie keinen bestimmten Stil als den einzig richtigen empfiehlt. Vielmehr steht die Sache so, dass in der

Kunstarbeit verschiedener Epochen und Völker hier das eine Genre von Gegenständen, dort das andere mit grösserer Vollkommenheit und grösserer Annäherung an jenes Ideal, wo Zweck und Form sich decken, herausgearbeitet worden ist, wie z. B. im Alterthum und im 16. Jahrhundert bei Thon- und Glasgefässen, im 16. und 17. Jahrhundert bei den Möbeln, wie z. B. bei den orientalischen Völkerschaften die farbigen Flächenornamente. Indem diese Dinge sich selber entsprechen, ihrem Zweck, ihrem Material, und mit ihrer Bestimmung in Harmonie sind, werden sie es auch wohl unter einander sein.

So ist es vorzugsweise der Orient, welcher zur Heilung für den heute verkommenen Farbensinn aufgerufen worden ist. Der Orient kennt in seiner Kunst fast nur das Flächenornament und die Farbe, hat beides aber in so vollkommener mustergiltiger Weise durchgebildet, dass wir in dieser Beziehung keinen besseren Lehrer finden können. Es ist daher auch der Orient von jeder Weltausstellung zur andern in der Schätzung gestiegen, und während man ihn auf der ersten nur als Curiosität anstaunte, ist er heute drauf und dran, das ganze Gebiet der Teppiche, Decken, Vorhänge und ihresgleichen künstlerisch umzuschaffen und unsern Farbengeschmack zu reformiren. Es vollzieht sich auch in dieser Beziehung heute ein Umwandlungsprocess, gerade wie in Bezug auf die Form und das Ornament. Wir kehren von der grauen Negation der Farben einerseits und den grellen, bunten und harten Gegensätzen andererseits zu gesunderen colori-

stischen Principien zurück. Wir wollen wieder die Farben, aber zusammengestimmt zu angenehmen, wohlthuenden, reizend stimmungsvollen Harmonien.

So ist heute überall der Wandel und Wechsel im besten Gange. Wie weit aber das einzelne Land den Neuerungen gefolgt und auf den Geist der Reform eingegangen ist, wie weit oder in welcher Art der einzelne Industriezweig davon ergriffen scheint, das werden wir im Folgenden erklären, indem wir auf unsere Weltausstellung selbst übergehen. Wir werden dabei den Gang innehalten, dass wir erst die einzelnen Länder in ihrer modernen Bedeutung, in ihrer Freiheit oder Abhängigkeit vom Modegeschmack schildern, wie in ihren etwa vorhandenen nationalen Eigenthümlichkeiten, und sodann jeden einzelnen Industriezweig in seinem ästhetischen Werthe auf dem heutigen Standpunkt erörtern und kritisiren. Wir werden dabei die Meister wie die Sachen kennen lernen und werden Gelegenheit haben, Rückblicke auf die Vergangenheit und Blicke in die Zukunft zu werfen.

IV.

Die Schweiz.

Es lag in der ursprünglichen Absicht, bei der Besprechung der einzelnen Länder nach ihrer Bedeutung und Stellung im modernen Reformkampfe den grossen Staaten den Vorrang zu gewähren und die kleineren, welche sich ästhetisch in der Nachhut befinden, auch nachfolgen zu lassen. Die Langsamkeit aber, mit welcher die grossen Staaten in der Vollendung ihrer Ausstellung vorschritten, zwang dazu den umgekehrten Weg einzuschlagen, und mit den kleineren, die früher fertig wurden, zu beginnen. Auch dieser Weg, da er das Interesse steigert, hat seine Vortheile, und wir behalten ihn daher auch in der Sammlung dieser Berichte im Wesentlichen bei. Der Schweiz, da sie am ersten fertig war, gewähren wir auch die Ehre des Vortritts.

Der erste Anblick, wenn man in die Abtheilung der Schweiz eintritt, ist ein durchaus günstiger, was das äussere Arrangement, die Anordnung und die Aufstellung betrifft. Da ist nichts zu sehen von Cantonszersplitterung, die Schweiz erscheint in voller staatlicher Einheit. Der ordnende Geist, der hier gewaltet,

er hat seine Sache mit praktischem Verstande, aber auch zugleich nicht ohne Geschmack erfasst. Die schwarzen Glaskasten mit leichten Vergoldungen und vertieft eingeschnittenen Ornamenten machen gute Figur und erfreuen durch edle und einfache Eleganz.

Es ist dieses Arrangement, welches schon von vorn herein von Geschmack und Ungeschmack ein Zeugniss ablegt, bei Ausstellungen eine Sache von grosser Bedeutung. Die Schweizer Vitrinen, bescheiden in ihren Dimensionen, legen sich nicht breit auf und wachsen nicht so riesenhaft in die Höhe, wie manche Schaffotte in unserer österreichischen Ausstellung; sie lassen vielmehr mit vollem Recht den Inhalt als die Hauptsache, den Kasten als die Hülle erscheinen. Wenn wir etwas daran auszusetzen hätten, so ist es, dass die stützenden und umrahmenden Holztheile — und dies gilt insbesondere von den schwarzen Kasten der vorderen Abtheilung — zu breit, zu massiv sind und dadurch den Blick auf die Gegenstände selbst belästigen. Es ist immer störend, wenn die Constructionstheile solcher Kasten sich so vordrängen, dass sie überhaupt den Blicken auffällig sind. Viel Glas, wenig Holz (oder entsprechend Eisen), dies Holz aber in eleganter Structur und nur so weit massiv und solid, dass es auch dem Auge die Sicherheit verbürgt — das ist die Aufgabe. In der Ausstellung scheint sie nur zu oft verfehlt.

Der Inhalt der Schweizer Schränke und Kasten nur ganz obenhin betrachtet, gibt uns sofort kund, dass die kleine Schweiz nicht für sich arbeitet, sondern für die Welt. »Das Volk der Hirten« ist ein Volk

von Fabrikanten geworden. Industrie ist heute die Losung, nicht Käse und Kuhreigen, nicht Viehzucht und Gemüthlichkeit. Das Volk, das ehemals in der Gebirgsnatur seines Landes, in der Ummauerung seiner alten Cantonsstädte an alter Sitte und Herkommen festhielt, es ist heute durch und durch geschäftlich modern und arbeitet für den Export und den Weltmarkt. Der alte Satz: *Point d'argent*, *point de Suisses* hat sich in seinen Gegenständen geändert; an die Stelle der Menschenwaare, des Kanonenfutters, ist die Fabrikswaare getreten; der »Reisläufer«, der sonst in aller Herren Regimentern zu finden war, hat sich in den Commis voyageur verwandelt, und Schweizer Kaufleute und Schweizer Artikel sieht man auf allen Märkten.

Am ausgesprochensten tritt uns dieser Exportcharakter der Schweizer Industrie in jener Abtheilung entgegen, welche der textilen Kunst gewidmet ist. Glauben wir uns nicht beim Anblick dieser farbigen Gewebe orientalischen Charakters tief hinab nach Asien versetzt? Oder sind es jetzt Indier, Araber, Perser, wenn nicht gar Chinesen und Japaner, welche unter dem ewigen Eis der Gletscher eingezogen sind, welche die Sennhütten bevölkern und das Alphorn blasen? Oder haben es die stattlichen Mädchen von Bern, die kräftigen Männer von Appenzell umgekehrt gemacht wie unsere europäisirten Japaner in Frack und Cylinder? Sind diese indischen Kattune und Foulards für sie bestimmt? Ach nein! die Schweiz sorgt für alle, für

den Norden wie für den Süden, für den Osten wie für den Westen.

Es scheint auf den ersten Blick, als sähe man in dieser Abtheilung Alles, was der Orient an Geweben schaffe. Da sind die blitzenden, von blankem Gold und Silber schillernden Gewebe Indiens in Roth, Blau und Violett, bei denen die ganze Fläche mit platten Metallfäden durchzogen ist; da sieht man die bedruckten Kattune mit indischen Palmetten, mit stilisirten persischen Blumen, bei denen es auch wohl einmal passirt, dass eine reizende blumige, mit bunten Vögeln verzierte Lackmalerei von einem indischen Buchdeckel als Muster für eine Bettdecke hat dienen müssen. Da sieht man die gestreiften und carrirten Stoffe Aegyptens oder wie sie sonst im Norden Afrika's üblich sind. Da findet man die horizontal gestreiften und klein geschachten farbenreichen Möbel- und Vorhängstoffe Spaniens und der Türkei in Baumwolle nachgeahmt und wohl auch mit für modernen europäischen Gebrauch hergerichtet und bestimmt.

Ueberhaupt sieht man in diesem schweizerischen Orient europäische Elemente und Motive an allen Ecken und Enden. Diese leichten, gedruckten orientalischen Gewebe sind längst aller Orten in Europa in den niederen Volksgebrauch eingeführt, und wissen von den Wandlungen zu erzählen, die sie hier erlitten haben. Ihr Indisch-Roth, überhaupt ihre lebhaften Farben haben sie wohl grösstentheils behalten, aber die Zeichnung der Ornamente hat den orientalischen stilisirten Charakter verloren; die naturalistische Weise ist an seine

Stelle getreten und allerlei figürliche Scenerien von Genrebildern, Landschaften, Portraits sind hinzugekommen.

So erkennt man denn bald, dass der orientalische Charakter dieser Schweizer Industrie nur ein sehr äusserlicher und gemischter ist. Selbst diejenigen Gewebe, welche es direct auf den Absatz in Asien abgesehen haben, tragen nicht den Stempel der Echtheit; ihre Farben sind matt und stumpf im Vergleich mit indischem Colorit.

Es ist auch das Arrangement gerade dieser Abtheilung in der Schweizer Ausstellung nicht gut getroffen, denn neben allen diesen rothbunten und zum Theil goldglänzenden Geweben liegen andere von einem düsteren Anblick, wie der Gegensatz nicht grösser gedacht sein kann. Wohin gehen alle diese schwarzen oder schwarzblauen Kopftücher und Kleiderstoffe, die nur mit leichten Tupfen von einem lichteren Blau, von Weiss oder Gelb verziert sind, wie um den finsteren Charakter erst recht bemerklich zu machen? Wer wie der Berichterstatter an der norddeutschen Küste zu Hause ist, den wird es bei solchem Anblick mit heimatlichem Gefühl überkommen. Diese farbentraurigen Gewänder gehen rings an die Küsten der Ostsee und Nordsee, auf die Inseln und dort, wo es heisst: *Frisia non cantat.* Kein Gesang, keine Farbenlust. Die Bäuerinnen dort sind es, die Frauen und Mädchen der Fischer, welche sie tragen. Die Schweiz sorgt für Alle.

Sie sorgt aber nicht für die niederen Classen allein, nicht bloss für das Bedürfniss der Billigkeit;

ihre reichen Seidenstoffe, ihre farbigen, mit bunten Blumen verzierten Seidenbänder zeigen, dass sie auch für die höhere Classe der Gesellschaft bedacht ist. Auch hierin prätendirt die Schweizer Industrie nichts Eigenes und Eigenthümliches: sie steht hier wie dort auf dem commerciellen Standpunkt, folgt hier der Mode und huldigt dort der Beständigkeit im nationalen oder volksmässigen Geschmack. Nirgends zeigt sie die Tendenz, künstlerisch voranzugehen oder neue Wege einzuschlagen.

Dies gilt selbst von der Uhrenfabrication, d. h. von ihrer Verzierung, die uns hier allein interessirt. Das gemischte ornamentale Genre, das seinen Ursprung im Rococo genommen und bisher nicht geübt wurde, herrscht im Grunde auch noch, obwohl in England bereits seit mehreren Jahren neue Arten der Ornamentation, besonders in Verbindung mit einem decorativen Email und mit regelmässigerer Zeichnung, versucht worden sind.

Das einzige Neue, das sich etwa bemerklich macht, ist eine leichte Reliefverzierung meist in naturalistischen Blumen, die in verschiedenfarbigem Golde ausgeführt sind; dieselbe Verzierungsweise zeigt sich auch in den kleinen Schmuckgegenständen, einem bekannten Schweizer Artikel, der mit der Uhrenfabrication, insofern diese zierlicher Ornamente in Email, Gravirung und Ciselirung bedarf, in einigem Zusammenhange steht. Der Geschmack aber, der sich darin ausspricht, seine Formen und Ornamente folgen ganz und gar der französischen Mode, suchen also ihre Vorbilder im achtzehnten Jahrhundert.

Wenn es daneben andere Gegenstände gibt, die ausdrücklich, wie es in den Beischriften heisst, in ägyptischem, assyrischem, griechischem oder neugriechischem, auch amerikanischem Stile (der uns unbekannt ist) gehalten sind, so ist das ja auch nur Sache der heutigen, der französischen, überall herumsuchenden Mode.

Ebenso ist es mit einem anderen in der Schweizer Industrie reich vertretenen Artikel, mit den Maschinenspitzen und Spitzenvorhängen. Auch hier folgt die Schweiz der Mode; weil sie aber der Mode folgt, so lässt sich hier ein Hauch des Zeitgeistes, eben der Geschmacksreform, bereits verspüren. Zwar die Fenstervorhänge mit grösseren Mustern zeigen noch viel vom alten Naturalismus, wenn auch in gemässigter Gestalt: von jenen Landschaften, Gärten und Häusern, tropischen Wäldern, die noch auf der Ausstellung von 1867 als Triumph der Fabrikation und als Zeugniss der Geschmacklosigkeit galten, ist nichts mehr zu erblicken. Aber die eigentlichen Spitzen, der Besatz, die Kanten zeigen durchweg regelmässige Muster und halten auf eine gewisse, bestimmte Zeichnung. Man erkennt aber, dass den Schweizern die alten Venezianer Muster fehlen, die in England und Frankreich bereits vielfach als Vorbild dienen. Die Schweizer könnten sich aus dem Sibmacher und anderen alten Musterbüchern Raths erholen, wie sie auf demselben Wege, auf dem sie sich jetzt befinden, ihren Arbeiten mehr Reiz zu verleihen vermöchten.

Eine Specialität zeigt doch die Schweizer Industrie, keine nationale freilich, aber doch eine Eigen-

thümlichkeit des Landes. Ich meine die Holzschnitzereien. Diese Gebirgsindustrie, die auch bereits für den Weltmarkt arbeitet und mit der grossen Industrie, z. B. der von Paris, in enger Verbindung steht, ist vielfach auch anderswo versucht worden, wie im Schwarzwalde, die der Schweiz behauptet aber ohne Frage noch den ersten Rang. In dem künstlerischen Charakter dieser Gegenstände herrscht der Naturalismus vor und ebenso der reine Luxus statt des Gebrauchs. Das heisst: die wenigsten dieser Schnitzereien, wie sie ausgestellt sind, dienen irgend einem Gebrauche, sei es als Ornament eines Kastens oder sonstigen Geräthes, sondern sie sind möglichst naturgetreue Nachbildungen der Fauna und der Flora des Landes. Gemsen, Kühe, Bernhardiner Hunde bilden die Lieblingsobjecte dieser Sculptur und das muss man zugeben, sie sind mit grosser Geschicklichkeit und mit treuem Natursinn wiedergegeben, streifen damit aber nur an eine höhere künstlerische Auffassung. Es wird diese Industrie — und mit vollem Recht — durch Schulen unterstützt und gehoben, aber auch in den Schulen, wie in der von Meiring, scheint es keine andere Auffassung zu geben. Das erkennt man wenigstens in den Vorlagen, die zum grössten Theil aus Gipsabgüssen bestehen, welche über der Natur selbst, über Blatt und Blume abgeformt sind. Für einen richtigen Kunstunterricht sind aber solche Vorlagen wegen des Uebermaasses und der Zufälligkeiten ihres Details von sehr geringem Nutzen. Auch diejenigen Gegenstände dieser Holzschnitzereien, welche zum Gebrauche bestimmt sind, wie z. B. Sessel oder Bilderrahmen,

zeigen, dass das wahre ästhetische Licht auf diesem Gebiete den Schweizern noch nicht aufgegangen ist: die Bilderrahmen sind ganz in Laub, Blume, Frucht, Ranken und Geäste aufgelöset und die Sessel sind auf Sitz und Lehne mit Marqueterien verziert, welche Landschaften, Genrebildchen und dergleichen darstellen. Es wäre wohl gut, wenn diese Schulen sich über das Wesen des Ornaments etwas klarer würden.

Von Gegenständen, die eigentlich national sind und noch im Volksgebrauche stehen, hat die Schweiz ausser dem hölzernen Gebäude, in welchem die Schulausstellung sich befindet, nichts ausgestellt, wenigstens haben wir bisher nichts davon zu entdecken vermocht. Und doch ist dergleichen noch vorhanden, wie wir z. B. an dem silbernen Schmuck der jungen Mädchen sehen, welche im Schweizer Kaffeehause die Gäste bedienen. Eine Ausstellung solcher Arbeiten wäre Vielen erwünscht gewesen und stand als »nationale Hausindustrie« auf dem Programm. Die Schweiz aber in ihrer Sorge für die Welt hat sich selber vergessen, was doch im Uebrigen ihre Art nicht ist.

V.

Holland und seine Colonien.

Das kleine Holland spielte einstens eine grosse Rolle in der Kunstindustrie und das war zu derselben Zeit, als auch die Malerei dieses Landes nahezu die erste der Welt war. Noch heute wissen die Museen, die Sammlungen und Wohnungen der Kunstfreunde, die Antiquariatsgeschäfte von dieser einstigen Blüte zu erzählen, und wenn man längs den Küsten der Nordsee in Scandinavien, in Deutschland so wie auf den friesischen Inseln auf die Suche geht, und in jenen wohlhabenden Bauernhäusern, wie sie überall dort zu treffen sind, Nachforschungen anstellt, so wird man aller Orten in Schlaf- und Wohnzimmer, in Küche und Flur auf die Spuren und die Erzeugnisse der holländischen Kunstindustrie stossen. Hier sind die Wände noch mit den farbigen Fliesen bedeckt, dort leuchtet uns das Delfter Faiencegeschirr entgegen, blankes Zinn- und Messinggeräth, silberne Becher und Pokale, Kasten, Tische und Stühle mit geschnitzter und eingelegter Arbeit, sie alle bezeugen ihren holländischen Ursprung und erinnern uns an die grosse Zeit des 17. Jahrhunderts, wo Hollands Flotten die Meere, seine Industrie

den Weltmarkt, seine Kunst den Geschmack beherrschte. Noch die Porzellane von Haag und Amsterdam aus dem 18. Jahrhundert sind heute gesuchte und geschätzte Gegenstände.

Wohin ist Holland heute gekommen mit seiner Industrie? Wo sehen wir in seiner Abtheilung auf unserer Weltausstellung die Rivalen der ehemals zahlreichen und kunstfertigen Faiencefabrikanten von Delft und anderen Orten? Wo die Nachfolger jener Goldschmiede, Bildschnitzer und Möbeltischler? Es scheint, Mynheer ist wohl ein guter Rechenmeister geblieben, aber die Rührigkeit, die Lust, künstlerisch zu schaffen und zu arbeiten, sind ihm abhanden gekommen.

Wollen wir wissen, was Mynheer heute am meisten schätzt, so brauchen wir nur in seiner Ausstellung den Gegenstand aufzusuchen, dem er den bevorzugten Platz angewiesen und dem er den grössten ornamentalen Aufwand hat angedeihen lassen. Da fällt unser Blick recht in der Mitte auf ein grosses pyramidales Monument, an dessen marmornem Fusse vier geflügelte Löwen Wache halten, während die Spitze von einer weiblichen Figur mit einer Kanne in der einen und einem Becher in der andern Hand gekrönt wird. Und dieser ganze, alles überragende monumentale Bau ist kunstreich aus Flaschen und steinernen Krügen zusammengesetzt, welche die Aufschriften: *Ginèvre, Crême de Cacao, Crême de Mocca* und andere edle Namen aus solchen patrizischen Geschlechtern tragen. Man sieht, der Holländer hat noch Geschmack, wenn nicht den der Ostade, Brouwer, Craesbeke, Molenaer, so doch

der Personen, welche diese grossen Künstler auf ihren Gemälden uns verewigt haben.

Den nächsten Rang nach der Gin-Pyramide behauptet eine Collectivausstellung in einem reich decorirten, roth ausgeschlagenen Salon, aus welchem es uns schon von fern wie weisse Marmorbilder entgegenleuchtet. Die Büsten des Königs und der Königin, die Statuen der Diana von Gabii und die Venus von Milo sehen uns an, doch — »was hat man dir, du armes Kind gethan?« möchten wir fragen. Nicht weisser Marmor ist es, sondern Stearingüsse haben wir vor uns, verherrlicht durch die Nachbarschaft bekannter Kerzenpyramiden. Auch Holland hat diese Geschmacklosigkeit begangen, die uns zahlreich und am grossartigsten in der Rotunde entgegentritt. Die Milly-Plastik erscheint auf der Ausstellung so bedeutsam, dass eine eigene Professur dafür an den Akademien bereits unausbleiblich erscheint. Wir eröffnen hiemit die Agitation.

Auf dem dritten Range endlich stossen wir auf wirkliche Kunstindustriegegenstände, die uns aber wenig Interesse abnöthigen. Da sehen wir zunächst an der Hauptwand eine Reihe grosser Fussteppiche, die insoferne wenigstens auf dem modernen Standpunkt stehen, als sie den orientalischen Typus oder das Princip der Stilisirung des Ornaments angenommen haben. Von Blumennaturalismus ist nur noch ein einziges Beispiel in einer runden Decke vorhanden, die den Eindruck einer Damenstickerei macht. Die Industrie ist in dieser Beziehung dem Geschmack in den Frauenarbeiten vorausgeeilt. Zum andern fallen uns zwei Vitrinen mit

grösserem und kleinerem Silbergeräth in die Augen, zumeist für Tisch und Tafel bestimmt, Tafelaufsätze, Vasen, Schalen, Theekannen, Dosen und was dahin gehört. Diese Gegenstände zeigen in ihren verschiedenen Formen und ihrem ungleichen ästhetischen Werth ganz den Charakter unserer Uebergangsperiode. Einiges kleinere Geräth (in dem Kasten von Boonebakker) ist sehr reizend in Form und Arbeit; anderes ist vom Rococo beherrscht, anderes, namentlich die Gefässe von grösseren Dimensionen, ist durch naturalistisches Ornament entstellt, das seine Contouren verdeckt. Im Kasten von van Kempen erregt die Aufmerksamkeit ein grosses Ehrengeschenk, das doch die Bedeutung eines Tafelaufsatzes haben soll. Es ist ein vollkommenes Monument in aller Form Rechtens, mit Seitenfiguren und krönender Figur auf der Höhe, mit architektonischem Postament und Aufbau und doch auf einer Art Schale mit drei leichten, gebogenen Rococofüssen ruhend. Schon hierin liegt der Irrthum angedeutet, der mit solcher Composition begangen ist. Ein Ehrengeschenk in edlem Metall ist kein Monument, so wenig wie ein Tafelaufsatz es ist, und ein Monument, in Miniatur ausgeführt, hört auf monumental zu sein. Wir werden noch Gelegenheit haben, auf diesen heute so oft begangenen Fehler wie auf die Gestaltung der Tafelaufsätze zurückzukommen.

Schon unter diesem Silbergeräth sehen wir einige Gegenstände, die uns an die alte Verbindung Hollands mit Ost-Asien erinnern, einiges japanische Porzellangeräth mit Silbermontirung, unserem Gebrauche gerecht

gemacht. Noch mehr sind wir darauf hingewiesen durch die Imitationen der japanischen Lackarbeiten. Diese Imitationen sind ein verbreiteter und bekannter Industriezweig Hollands, doch ist die Ausstellung nicht besonders glänzend. Eine spanische Wand, in Art des alten Goldlacks verziert, ist gut, eine andere ähnliche Wand mit blitzendem Perlmutterlack schmückt sich mit »Faust«-Darstellungen und anderen Compositionen von Kreling und Kaulbach, die sich mit den eleganten Farben und dem glatten, spiegelnden Schiller in ihrem japanischen Aeussern allerdings sonderbar genug ausnehmen.

Das ist so ziemlich alles oder alles Bemerkenswerthe, was wir von holländischer Kunstindustrie vorfinden. Wir glauben kaum etwas übersehen zu haben, obwohl bei dem Grundplan und der Anordnung der Länder und der Gegenstände, wie sie für diese Ausstellung beliebt worden sind, es keinem Kritiker oder Berichterstatter verdacht werden kann, wenn er selbst die wichtigsten Gegenstände übersieht. Diese Bemerkung sei ein für alle Mal zur Entschuldigung vorausgeschickt, um nicht nöthig zu haben, auf diesen Punkt wieder zurückzukommen.

Ohne Frage hatte Holland im Jahre 1867 in Paris besser und reicher ausgestellt, wie wir uns denn z. B. von damals ganz ausgezeichneter kirchlicher Stickereien erinnern, die unter allen ähnlichen Arbeiten in erster Linie standen.

Auch kann Holland besser und interessanter ausstellen. Ein Punkt, der in den Augen Vieler seiner

Ausstellung Reiz gegeben hätte, wenn damit auch vielleicht kein Geschäft zu machen war, ist gänzlich übersehen worden. Das sind die Gegenstände im Volksgebrauch. Wir erinnern uns z. B. in Utrecht gelegentlich einer Kirmes, welche Massen des Landvolkes zusammengerufen hatte, eine Menge höchst interessanten Schmuckes gesehen zu haben, mit dem die Frauen Kopf, Hals und Brust verzierten. Es waren darunter Filigranarbeiten von mehr eigenthümlichen Formen, als man sie gewöhnlich trifft. Auch liessen die Wägen mit reichgeschnitztem und buntgefärbtem Ornament auf ähnlich verziertes Hausgeräth schliessen. Von all' dem ist auf der Ausstellung nichts zu sehen. Die Gruppe der Hausindustrie ist von Holland unbeachtet geblieben. Die Costümepuppen geben keinen Ersatz.

Wir werden für diesen Mangel einigermassen dadurch entschädigt, dass Holland uns diesmal eine ziemlich reichhaltige Ausstellung seiner asiatischen Colonien gebracht hat, die uns einen genügenden und im Ganzen vortheilhaften Begriff von der malayischen Kunst geben. Hier muss man »Kunst« sagen, denn diese Gewebe, Geflechte, Stickereien und Metallarbeiten vertreten eben die Kunst der Malayen und sind doch nicht Industrie in unserem Sinne. Die meisten Gegenstände stammen von der Insel Java und sind aus der Sammlung der »Zoologischen Gesellschaft« in Amsterdam, die ein ansehnliches Museum in ihrem Garten hat, so wie aus der Collection des Herrn Sloet van de Beele ausgewählt, also nicht gewöhnliche Artikel.

Man erkennt an allen Arbeiten sofort eine grosse Verwandtschaft mit der indischen Kunst und findet zugleich einen charakteristischen Unterschied in der Ornamentation. Der Indier verwendet die Blume in einer allerdings regelmässigen, aber unserem modernen, noch mehr naturalistischen Gefühl so nahe stehenden Weise, dass diese Art Stilisirung, wie sie der indische Künstler übt, von uns sofort adoptirt werden könnte, ohne unserem Geschmack Zwang anzuthun. Der Malaye dagegen, der es mit seiner Ornamentation sehr ähnlich macht, gibt ihr trotzdem einen so absonderlichen Charakter, zumal mit Hinzufügung von Götzenbildern und Fratzen, dass der Barbar überall noch in die Augen springt.

Unter den Geweben gleichen die rothseidenen, mit Goldfäden in leichten Mustern durchschossenen Stoffe am meisten der indischen Art, doch stehen sie an prächtiger, glänzender Wirkung weit hinter ihnen zurück. Eine Eigenthümlichkeit javanischer Gewebe, die unseres Wissens noch niemals so reich vertreten war, sind die sogenannten batikktirten Stoffe, Baumwollgewebe, bei denen die Verzierung in eigenthümlicher Art hergestellt ist. Man bestreicht den Stoff nach dem Muster, das man ihm geben will, mit flüssigem Wachs, und wenn dieses getrocknet ist, taucht man ihn in den Farbenkessel. Die Farbe haftet dort, wo kein Wachs ist, und nachdem dieses durch Schmelzung wieder aufgelöst und hinweggebracht ist, bleibt der Stoff farbig und gemustert zurück. Will man mehrere Farben verwenden, so muss man den Process wiederholen. Man

sieht, das Verfahren ist einigermassen mühsam und kostbar, und das Resultat steht dazu in keinem Verhältniss. Obwohl diese Stoffe auch von vornehmeren Personen getragen werden, ist ihr Anblick doch eher trübe und trist, als farbig und glänzend.

Die bedeutendsten Gegenstände der malayischen Fabricate sind wohl die Waffen und unter ihnen wieder der berühmte Kriss, eine Art geflammter Dolch mit meist reicher Handhabe und verzierter Scheide. Die Klinge ist häufig mit Goldtauschirung verziert und die Scheide von Silber mit getriebenen Ornamenten. Auch diese Arbeiten, so reich die ausgestellten Exemplare sind, stehen doch an Schönheit hinter ähnlichen Arbeiten Indiens zurück. Nur zwei oder drei Stücke (gerade inmitten des westlichen Kastens), Eigenthum der zoologischen Gesellschaft, eines davon mit durchbrochenem Ornament, sind von grosser Schönheit der Arbeit und zum Theil auch der Zeichnung.

An diese Waffen der Malayen und Javaner schliessen sich die kleinen Schmuckarbeiten an, auch diese alle von minderer Vollendung und barockerer Form als die indischen, obwohl einzelne Filigrangegenstände, zum Beispiel eine Goldbroche, von aussergewöhnlicher Feinheit sind. Wie diese Arbeiten hinter den indischen, so stehen die Lackarbeiten hinter den japanischen bei weitem zurück und sind überhaupt unbedeutend, dagegen bieten die Korb-, Matten- und Deckengeflechte mit sehr schönen und mannigfaltigen Sternornamenten in Roth auf weissem Grunde ein erhöhtes Interesse, sind eben so stilvoll und noch feiner als die portugie-

sischen. Auch an allerlei, zum Theil sehr hübschen Goldstickereien fehlt es nicht, selbst nicht an Abnormitäten des Geschmackes, wie zum Beispiel Körben und Tellern, aus Gewürznelken mühsam zusammengesetzt, absonderlich genug, so dass sie allenfalls auch ein europäischer Dilettant in den überflüssigen Stunden seiner Musse zur Ausfüllung der Zeit hätte machen können. So ist der Gesammteindruck der Arbeiten malayisch-javanischer Kunstfertigkeit ein sehr gemischter: nicht ohne Interesse, nicht ohne Schönheit, aber auch nicht ohne barbarische Anklänge und mit der verwandten Kunstindustrie Indiens in keiner Weise vergleichbar.

VI.

Belgien. — Dänemark.

Wenn unsere Weltausstellung im fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhundert stattgefunden hätte, etwa in der Zeit Karls des Kühnen oder Maximilians oder Karls V., welche glorreiche Rolle würde die Kunstindustrie von Flandern und Brabant gespielt haben! Wie hätten die Figurengewebe von Arras, die sogenannten burgundischen Stickereien und kostbaren Gewänder alles überstrahlt! Die Sammt- und Seidengewebe von Ypern und Mecheln, die kostbaren Gefässe aus Gold und Silber und Krystall, vor allen auch die Miniaturen, sie hätten sich den schönsten Arbeiten Italiens an die Seite gestellt und sich neben ihnen durch ihre Originalität behauptet.

Auch heute noch ist Belgien ein eminent industrielles Land und die Kunstindustrie ist keineswegs seine schwache Seite, aber gerade das, was wir nicht bei ihm suchen dürfen, ist die Originalität, die Selbstständigkeit des Geschmacks. Belgien ist heute ein zu moderner Staat und steht in zu enger Culturverbindung mit Frankreich, als dass nicht sein Geschmack und der französische desselben Geistes Kinder sein sollten. Selbst

derjenige Zweig der Kunstindustrie, welcher heute für Belgien der eigenthümlichste ist und der noch am meisten seine Gegenwart an die Vergangenheit knüpft, die Spitzenfabrication, er ist nicht originell in Bezug auf die Verzierung, in Bezug auf die künstlerische Seite.

Wenn wir die belgische Abtheilung übersichtlich betrachten, so will es uns scheinen, als ob jene zu Paris im Jahre 1867 bei weitem vollständiger und reichhaltiger gewesen wäre, d. h. natürlich in Bezug auf die Gegenstände, die hier in unserem Bericht in Rede stehen. Viele Zweige sind wohl vertreten, aber vereinzelt, andere, die uns von Paris her in Erinnerung sind, z. B. seine imitirten Ledertapeten und seine kirchliche Goldschmiedekunst, scheinen gänzlich zu fehlen oder sollen vielleicht noch kommen.

Vertreten sind die berühmten Brüsseler Teppiche, aber so sehr wir mit Vergnügen wahrnehmen, dass die naturalistische Blumenpracht fast gänzlich gewichen und orientalische und stilisirte Motive an ihre Stelle gekommen sind, so haben wir doch kein Stück darunter finden können, das sich durch besondere Schönheit oder ungewöhnlichen Geschmack auszeichnet. Dagegen ist eine Anzahl Tapetenmuster (von Lhoest in Lüttich), welche diesen Industriezweig allerdings nur vereinzelt vertreten, von grosser Schönheit in Zeichnung und Colorit. Sie sind sämmtlich stilisirt, fast alle in dunkler Färbung und erfüllen vortrefflich ihre Bestimmung, einen verzierten und doch ruhigen Hintergrund zu bilden. Auch sieht man schöne geschnitzte Möbel im Stil der Renaissance, desgleichen eine mit verschieden-

farbigem Holz decorirte Wand in dem gleichen Stil, sie erlauben aber als einzelne Beispiele keinen Schluss auf den vorherrschenden Geschmack, um so weniger, als eine ganze Reihe von Sitzmöbeln, lediglich Tapezierarbeit, auf dem bisherigen französischen Standpunkte steht. Eine wunderbare Geschicklichkeit in der Holzschnitzerei zeigt eine Anzahl Rahmen und andere Arbeiten, bei denen sich Ranken, Blumen und Laub, zart gehalten wie in der Natur, ganz wie vom Rahmen loslösen. Es herrscht noch in ihnen der Naturalismus, aber gemässigter als in den ähnlichen Schweizer Arbeiten. Haben wir so schon Renaissance, Stilisirung, Naturalismus, wie gleichberechtigt, neben einander, so vertritt ein in der Rotunde stehender Kasten (von Lelorrain in Brüssel) mit Gefässen, Lampen und Uhren von Porzellan, die mit vergoldeter Bronze montirt sind, den Stil des achtzehnten Jahrhunderts; die Formen, die Gegenstände und die Art der Malerei, die Zeichnung der Montirung, alles gehört der Periode der beiden Ludwige an, des fünfzehnten und des sechszehnten. Die gleiche Zeit und den gleichen Stil zeigen einige Gobelins, die diesen belgischen Industriezweig nur schwach vertreten. Mehr Aufmerksamkeit erregt eine Gobelinsimitation (von Charles Albert in Brüssel), ein Gemälde auf rauhem Stoff nach einem figurenreichen Bilde vom jüngern Teniers. Als Decoration ist die Arbeit nicht schlecht, aber die undurchsichtigen, gouacheartigen Leimfarben verfehlen gerade den Reiz der wirklich gewebten Gemälde, den Lustre der Oberfläche und die Tiefe und Leuchtkraft der Farben. Als Spe-

cialität möge noch die Ausstellung von Arbeiten in Rohrgeflecht (von van Oye van Duesne in Brüssel), Matten, Stühle, Körbe u. s. w. Erwähnung finden.

Der einzige Kunstindustriezweig Belgiens, welcher in seinem Arrangement wie nach Zahl und Gegenstand bedeutend auftritt, ist seine Spitzenfabrication. Wir finden diese duftig zarten Arbeiten in einem Raume beisammen von jedem Genre, in Weiss wie in Schwarz, ganze Kleider bedeckend, als Shawls, als Schleier, Kragen, Manchetten, Kanten u. s. w. Da wir in der zweiten Abtheilung unserer Berichte auf diesen Kunstzweig zurückzukommen gedenken, so sei hier nur vorläufig der künstlerische Charakter der belgischen Arbeiten erwähnt. Im Gegensatz zu den heute vielfach wieder aufgenommenen regelmässigen venezianischen Mustern herrscht hier entschieden noch der Naturalismus, aber in einer sehr zierlichen Weise, zu welcher die zarte Arbeit wie von selber zwingt. Feine Blumen, Ranken und Blätter verbreiten sich als Gehänge über den durchsichtigen Stoff oder erscheinen federartig wie angeflogen. Andere Arbeiten halten sich auch in der Verzierung an die alten Brabanter Spitzen aus der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Arbeiten, die in Bezug auf Feinheit und Solidität heute immer noch voranstehen, mit ihren unruhigen, meist schlecht gezeichneten Ornamenten aber keineswegs mustergültig sind. So erscheint der Geschmack Belgiens auch hier, wo wir bessere Einsicht erhalten, in Schwankung und Uebergang.

Fast das Gegentheil möchte man bei Dänemark annehmen. Dänemark ist keineswegs ein industrielles Land wie Belgien, ja es ist bei weitem eher das Gegentheil, und dennoch macht seine Kunstindustrie einen durchaus vortheilhaften Eindruck, der sogar nicht ohne eine eigenthümliche Seite ist. Das liegt wohl mit darin, dass es zum grössten Theil nur die schöne, rührige und intelligente Hauptstadt ist, welche zu dieser Seite der Ausstellung beigetragen hat, mehr aber noch in einem anderen Umstande. Dänemark hat das Glück gehabt, einen grossen Mann geboren zu haben, der seiner Zeit mächtige Impulse gegeben und die Kunst, die er übte, aus falschen Bahnen herausgerissen und zu neuer Höhe geführt hat. Das Andenken Thorwaldsens scheint wie ein Segen auf der Kunst und der Industrie seines Landes zu ruhen. Sein Einfluss hat nicht bloss die ganze Kunstthätigkeit Dänemarks emporgehoben, seine Nachwirkung scheint noch heute jede Arbeit zu adeln und ihr den ruhigen, vornehmen, massvollen Charakter zu verleihen, der seine eigenen Arbeiten so auszeichnet.

Das ist in der That der allgemeine Charakter der Gegenstände, die wir sehen; es ist eine gewisse Noblesse, Feinheit, ein Streben nach edler, gemessener Haltung, das die Ausstellung kennzeichnet; nur selten, dass banale Gegenstände den günstigen Eindruck stören. Hierin liegt die eigenthümliche Seite der dänischen Kunstindustrie, die sonst auf modernem Standpunkte steht und Originelles oder Absonderliches nicht anstrebt.

Die dänische Abtheilung liegt ein wenig versteckt in einem der überdeckten Höfe hinter den Niederlanden, gemäss der programmmässig vorgeschriebenen geographischen Anordnung. Wenn man die enge Pforte und rechts ein Stück von Belgien, links von Holland passirt hat, so kommt man nach Dänemark. Man kann nicht besser und würdiger empfangen werden. Ein grosses Bogenportal von edelster Wirkung, geschmückt mit Werken Thorwaldsens (nach einem Entwurf von Hansen) lässt uns eintreten und wir werfen den ersten Blick auf einen reichgefüllten Kasten mit Silberarbeiten und Goldschmuck. Nehmen wir ein paar Schmuckgegenstände aus, welche mit Hemdknöpfen in Hufeisenform mit riemenumschlungenen Medaillons den Einfluss modischer Geschmacklosigkeiten nicht verläugnen, so zeigen diese Arbeiten von Christesen in Kopenhagen durchweg in Form und Verzierung ein gesundes und edles Streben. Es sind grosse Schalen dabei, Kannen, Krüge, die, wenn nicht alle gelungen, doch sämmtlich von einer guten Richtung Zeugniss ablegen. Ueberall ist Werth auf Form und Contour gelegt und der Naturalismus, der anderswo so viele Arbeiten entstellt, gänzlich vermieden. Die kleineren Schmuckgegenstände sind, mit Ausnahme der erwähnten Geschmacklosigkeiten, im Allgemeinen vortrefflich. Von guten Formen, gewöhnlich mit Filigran verziert, nach antiken Mustern gehalten, lassen auch sie die Nachwirkung der Richtung und Schule Thorwaldsens erkennen. Einige Filigranarbeiten zeigen auch nordische Muster, wie denn das Filigran

sich im nationalen Schmuck Scandinaviens und der dänischen Inseln vielfach erhalten hat.

Christesens Bedeutung als Goldschmied ist nur zu würdigen, wenn man auch seine zweite Ausstellung in Betracht zieht, die nämlich in der Rotunde. Auch er ist der unglückseligen Verwendung der Rotunde zum Opfer gefallen, welche die Länder, die Gegenstände und selbst die Aussteller zerreisst. Der Berichterstatter muss sie stückweise zusammensuchen. Hier in der Rotunde erkennen wir an ihm dieselben Eigenschaften wie in der anderen Abtheilung; er tritt aber noch grossartiger auf durch einen figurenreichen silbernen Tafelaufsatz, der, in der Idee einen Brunnen vorstellend, sich glücklicher an die Bedingungen der Tafel anschliesst, als der bereits erwähnte holländische. Nichtsdestoweniger ist auch er für unser Gefühl noch zu architektonisch-monumental.

Wie Christesen, so ist es auch der Porzellanfabrik von Bing und Gröndahl ergangen, die sich eines verdienten Rufes erfreut. Auch sie steht zum Theil in der Rotunde, zum Theil in der eigentlichen dänischen Abtheilung, und wir erhalten hier den halben Effect und dort den halben. Bekannt sind ihre Nachbildungen der Werke Thorwaldsens in Biscuitstatuetten, die wir auch diesmal sehen. Sie tritt vor Allem mit einer Reihe kolossaler Porzellanvasen auf, an deren wohldurchdachten und gutgebildeten Formen wir wiederum die antike Schulung erkennen, und dennoch ist der Eindruck dieser sonst vortrefflichen Leistungen kein glücklicher. Es ist der Widerspruch des Materials, des fein-eleganten, bildsamen und glatten Porzellans, das zu kleineren und

freieren Bildungen, selbst barocker Art, viel geeigneter erscheint, wie zu den systematisch-regulären Bildungen der antiken Ceramik, zumal in so kolossalen Formen. Wir ziehen daher auch bei dieser Fabrik die kleineren Gebrauchsgegenstände im Stil des letzten Jahrhunderts vor, nur scheinen sie uns minder glücklich ausgestellt zu sein wie in London vor zwei Jahren.

Noch ein anderes Thonfabricat Kopenhagens lenkt die Blicke auf sich: es sind die bekannten Imitationen antiker Thongefässe, die unseres Wissens nirgends mit grösserer Treue und grösserer Mannigfaltigkeit gemacht werden. Alle verschiedenen Arten sind nachgeahmt und die Sicherheit des Contours, die Genauigkeit der Zeichnung, die Farbentöne des Materials, die Färbung und der Lustre des schwarzen Firnisses lassen fast nichts zu wünschen übrig; es ist nur des Guten zu viel geschehen. Man begnügt sich nicht mit der Nachahmung, sondern schlägt auch eigene Wege ein, und man muss gestehen, zum Theil höchst unglücklich. Wenn auf die eleganten, stilvollen schwarzen Gefässe naturalistische Blumenkränze und Bouquets gemalt werden, so liegt in dieser Verbindung ein Irrthum, der nicht zu verzeihen ist. Der Eindruck ist geradezu widerwärtig.

Erfreulich dagegen ist der Anblick der dänischen Möbel, die in dunkelgefärbten, zimmerartig gehaltenen Nischen geschmackvoll aufgestellt sind. Ein richtiges Gefühl hat hier von allzu directer Nachahmung der Antike abgehalten und die theils geschnitzten, theils mit eingelegter Arbeit verzierten Möbel tragen daher eher

den Charakter einer Art von Renaissance, die modernem Gefühl und moderner Bequemlichkeit angepasst ist. Zuweilen jedoch, z. B. bei einem grossen Spiegel, hat auch die Antike in zu directer Nachahmung zu allzu magerer Bildung verleitet. Die meisten Möbel sind von dunklem Holz, die Einlagen nur von wenig lichterem Ton und die Arbeit vortrefflich. Ein Kasten, der in der Rotunde seinen Platz erhalten hat, verbindet Marqueteriearbeit mit einem überaus zierlichen, in leichtem Relief geschnitzten Ornament.

Befindet sich Dänemark mit allen diesen Arbeiten in glücklicher Weise auf ganz modernem Standpunkt, so ist auch, was bei ihm nationale Eigenthümlichkeit ist, nicht ohne Interesse. Viel ist es nicht, was wir (wenigstens bis jetzt) sehen, Eines aber von Bedeutung, und das ist das Rauhwerk, das Flaum- und Federwerk und die Lederarbeiten. Das Rauhwerk ist heute vielmehr vom Standpunkt der Nützlichkeit und der Kostbarkeit betrachtet als von dem Standpunkt der Kunst. Das Mittelalter dachte anders; es machte aus den bunten Zusammensetzungen verschiedenfarbiger Felle eine wahre Kunst. Diese Kunst ist heute so ziemlich verloren gegangen und wir finden ihre Spuren nur noch in der Heraldik, die eine grosse Menge ihrer Zeichen und Zeichnungen von daher entlehnt hat. Hier in der dänischen Abtheilung sehen wir aber noch wirklich nachlebend Ueberreste dieser uralten Kunst; manch buntfarbig zusammengesetztes Stück erinnert uns an die mittelalterlichen, aus Miniaturen, Wappen und Costümen wohlbekannten Muster. Eben so glücklich ist

farbiges Leder — und das ist grönländische Hausindustrie — ornamental verwerthet, z. B. geflechtartig zu breiten Borduren, welche Fussfelle umgeben. Unsere Ledergalanterie, die der Widersinnigkeiten so viele erfindet, könnte von diesen stilvollen Arbeiten manche glückliche, verwendbare Motive entlehnen.

Dänemark weiset mit diesen Arbeiten auf seine Verbindung mit dem höchsten Norden hin. Diese Verbindung hätte uns vielleicht noch reichere Ergebnisse zeigen können. Es führt uns aber statt dessen eine ziemlich bedeutende Auswahl aus den Gegenständen seiner Hausindustrie vor Augen, Stickereien, Spitzenarbeiten mit ausgezogenen Fäden, Schmuckgegenstände, Thonwaaren und verschiedenes Andere, was zumeist von den Mädchen und Burschen auf den Dörfern gearbeitet wird. Viel Originalität liegt allerdings nicht mehr in diesen Arbeiten und Dänemark steht in dieser Beziehung hinter Schweden und Norwegen zurück, aber die Hausindustrie hat gegenwärtig dort auch eine andere Bedeutung. Intelligente Philanthropen haben auf Anregung des Herrn Clausson Kaas, der früher als Officier in der dänischen Armee diente, die Hausindustrie oder wie sie in diesem Falle richtiger sagen, den »Hausfleiss« in die Hand genommen und haben bereits zweihundert Vereine gegründet, ihn zu fördern, indem sie der Ansicht sind, dass das Schaffen guter und nützlicher Dinge im Hause bei der vielen Zeit, die dem Landbewohner des Nordens frei bleibt, das beste Mittel ist die Moralität des Volkes zu halten. Von diesem Standpunkte aus, dem moralischen und nicht dem na-

tionalen, wollen die Erzeugnisse des dänischen Hausfleisses betrachtet sein. Er schliesst aber die künstlerische Seite nicht aus, im Gegentheil, es geht das Streben dahin, durch Hinzufügung des Schönen die Freude an der Arbeit zu erhöhen.

VII.

Portugal.

Was können wir von Portugal erwarten? Schwerlich wird das kleine Land in der Reform der Kunstindustrie vorangehen oder entscheidend eingreifen. Weder die Geschichte des Landes, die von politischen Stürmen getrübte Gegenwart noch das Naturell seiner Bewohner lassen einen besonderen Schwung in Kunst oder Industrie vermuthen. Was es daher uns in seiner Abtheilung von moderner Industrie vor Augen stellt, das folgt entweder der alten Mode oder zeigt im günstigsten Falle, dass die Reformbestrebungen des Geschmacks auch an der fernen Westküste nicht ohne Wirkung geblieben sind. Jenes beweisen die Glasarbeiten, fast sämmtlich von farblosem Krystallglas, welche in plumpen und schweren Formen, meist mit gewöhnlichem facettirten Schliff ohne alle feineren geätzten oder geschliffenen Ornamente, in keiner Weise von künstlerischem Werthe sind. Sie stehen ganz auf veraltetem Standpunkt. Von Anfängen der Reform zeigen dagegen die Porzellangeschirre mit feineren, zierlicheren Randverzierungen und Vermeidung schwerer naturalistischer Blumenornamentation. Nur die Faiencen, das ordinäre

Speisegeschirr, zieren sich noch mit abgedruckten grauen lithographischen Landschaften, Denkmälern, Portraits und dergleichen, was alles der gute Geschmack schon verpönt hat. Auch die seidenen, golddurchwirkten Kirchenstoffe sind nicht ohne Anklang an den neuen Zeitgeist; die wilden Ornamente des vorigen Jahrhunderts, die bunten Blumen in ihrem Gemisch, wie sie vor wenigen Jahren allein herrschend waren, sind gewichen und ein regelmässiges Ornament in grossen Formen an ihre Stelle getreten, doch ist es in Effect und Zeichnung noch von geringem künstlerischen Verdienst.

Weit auffallender aber beweiset ein anderer Industriezweig Portugals, den wir schon von der Pariser Ausstellung von 1867 her kennen, dass die Wellen der Reformbewegung auch an die Küsten des atlantischen Oceans geschlagen haben. Es sind die Imitationen der Palissy-Faiencen, die für Portugal bereits von Bedeutung zu sein scheinen, da sie sich in der Hand einer »Association commerciale« befinden, welche zu Porto ihren Sitz hat. Diese französischen Schaugefässe des sechzehnten Jahrhunderts, der Stolz der Kunstliebhaber und Cabinette, welche als Vorbilder ganz wesentlich zur Hebung der modernen französischen und englischen Faience Industrie beigetragen haben, finden sich hier in eigenthümlicher Weise nachgeahmt und zugleich in ihrem Genre erweitert. Während die englische und französische Fabrication, insbesondere die erstere, daraus ein höchst bedeutendes Gebiet von Gebrauchsgefässen, allerdings meist luxuriöser Art, geschaffen hat, sind die Portugiesen bei mehr antiquarischer Nachahmung der

früheren Werke Palissy's, jener mit Fischen, Schlangen, Eidechsen, Krebsen und Pflanzen bedeckten Schüsseln, stehen geblieben, haben aber die Dimensionen vergrössert und das Genre dahin erweitert, dass sie es in plastischer Darstellung von Menschen und Thieren verwerthen. So sieht man Modedamen, Mohren und verschiedene Figuren aus dem Volk in diesem farbig glasirten Thon und allerlei Thiere, kleinere, wie z. B. Hasen, selbst in natürlicher Grösse und Färbung, während die „*figulines rustiques*", jene erwähnten Schüsseln mit grossen Fischen und Schlangen statt der behenden Eidechsen verziert sind und ganze Körbe (natürlich ebenfalls in Thon), mit dem Lebendigen des Meeres gefüllt, ihnen zur Seite stehen.

Dennoch treten diese portugiesischen Nachbildungen hinter ihre alten französischen Vorbilder künstlerisch zurück. Worin besteht der Reiz der echten Palissy-Arbeiten? Erstens darin, dass die Thiere und Pflanzen, über den Originalen abgeformt, mit ausserordentlicher Feinheit und Lebendigkeit in einem widerstrebenden Material abgebildet sind, und zweitens in einem, was die Palette betrifft, zwar nicht reichen, aber sehr harmonischen und decorativ wirksamen Colorit. In beiden Eigenschaften können sich die Nachbildungen nicht mit den Originalen messen. Die Gegenstände sind roher in der Ausführung und bei weitem weniger gut und wirksam im Colorit; die Färbung ist kälter und härter, das Gelb nur ein unangenehmes Weiss, das Braun streifig, das Grün ohne Tiefe und Sättigung.

Wenn wir nach dieser Seite der modernen Industrie von Portugal nichts Neues und Bedeutendes erwartet haben, so waren wir doch in anderer Weise gespannt auf das, was die Ausstellung bringen würde, nämlich in Bezug auf die nationale Industrie und die häusliche Kunst. Verschiedene Gegenstände dieser Art auf der Pariser Ausstellung hatten bereits Aufmerksamkeit erweckt, wir müssen aber gestehen, dass von Seite der portugiesischen Commission der nationalen Hausindustrie nicht die Beachtung geschenkt worden ist, die sie verdient.

In jedem Falle existirt mehr davon, als wir auf der Ausstellung sehen. Dies schliessen wir aus den kleinen Costümfiguren, die, in Mannequinform alle eigenthümlichen Menschen- und Volkstypen des Landes darstellend, in grosser Anzahl ausgestellt sind. Hier sieht man alle verschiedenen Figuren aus der Geistlichkeit, Bauern und Bäuerinnen verschiedener Gegenden, Fischer und Seeleute, Bettler und anderes Gesindel, und was ein malerisches Auge erfreut, alles gut und charakteristisch ausgeführt. Diese Statuetten werden wohl jeden, der nach Volkstrachten und anderen nationalen Eigenthümlichkeiten sucht, auf den ersten Blick ein wenig enttäuschen. Altes ist an ihnen wenig zu sehen, Frack und Cylinder herrschen wie in Irland, so auch bei dem portugiesischen Landvolk vor, und man könnte daher, wenn man wollte, dasselbe vorgeschrittener nennen als uns selber, da unsere Salontracht — und dieses ist ja das Schicksal aller Mode —

dort schon zur gemeinen Tracht geworden ist. Bei Matrosen und Fischern sehen wir die rothe phrygische Mütze wie in Neapel, also auch nichts Besonderes. Dagegen erkennen wir auf den Miedern und Brusteinsätzen der Frauen Stickereien, die trotz der Kleinheit uns den Anblick der Originale wünschenswerth erscheinen lassen. Leider fehlen sie auf der Ausstellung. Ebenso sind Ohren, Hals und Brust vielfach mit goldenem Schmuck behängt und besetzt, der sicherlich nicht ohne Eigenthümlichkeit ist.

Von diesem letzteren Frauenschmuck können wir uns schon eher einen Begriff machen, nämlich aus den kleinen Schmuckarbeiten, welche zahlreich gleich am Eingang in die portugiesische Abtheilung ausgestellt sind. Die zierlichen Gegenstände verschiedener Art und verschiedener Bestimmung gleichen sich alle in ihrer netten Ausführung, insbesondere aber darin, dass die Anwendung des Filigrans ihnen wesentlich und charakteristisch ist. Wo dieses Ornament des feinen ausgezogenen Metallfadens mit seinen zierlichen Windungen und Spiralen in einiger Menge auftritt, da können wir immer auf einen engen Zusammenhang mit der nationalen Industrie schliessen, denn die moderne Goldschmiedekunst hatte diese reizende Verzierungsweise gänzlich aufgegeben. Vor wenigen Jahren kannte nur noch die Volkstracht das Filigran. Seitdem ist es aber ganz neuerdings in verschiedenen Ländern von der Industrie aufgenommen und man hat verschiedentlich versucht, es in den modernen Gebrauch einzuführen. So

ist es in Italien geschehen, so in Norwegen. Wie weit das mit Portugal der Fall ist, vermögen wir nicht zu sagen, doch möchten wir aus den regelmässigen, gleichförmigen Bildungen schliessen, dass es bis zu einem gewissen Grade auch schon hier geschieht.

Dagegen stossen wir bei den Poterien ländlichen Gebrauches auf ein durchaus altes und nationales Gepräge. Wir meinen damit besonders eine grössere Anzahl flaschenförmiger und krugartiger Wassergefässe aus rothem Thon, mit eingeschnittenen; höchst einfachen Ornamenten, leicht gebrannt, um als Kühlgefässe zu dienen. Schon diese Bestimmung weist auf maurisch-arabischen Ursprung hin und ohne Frage haben wir es mit einer Hinterlassenschaft aus der Zeit der arabischen Herrschaft in Portugal zu thun, finden wir doch nach Form und Art die Verwandten dieser Gefässe noch vielerwärts an der Nordküste Africas. Die Formen sind zum Theil sehr schön, zum Theil sehr originell und praktisch zugleich, so diejenigen, welche oben mit Einguss und Ausguss und in der Mitte dazwischen mit einem Henkel zu bequemem Tragen versehen sind.

Das Schönste aber an diesen Gefässen ist das Material mit seinem herrlichen, lichten Braunroth. Minder orginell und interessant sind andere glasirte Geschirre in Braun mit gelben Ornamenten, während eine Anzahl schwarzer, wie mit antikem Firniss glänzender Gefässe wieder unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wenn wir bedenken, dass, wenn nicht in der Form, doch in Art und Verzierung die gleichen Gefässe noch

heute in den östlichen Donau-Ländern auf dem Boden der römischen Provinzen von Dacien und Mösien vorkommen, so werden wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir auch hier eine Erinnerung der alten, romanisirten Lusitania annehmen. Freilich erinnern die Formen weit weniger als jene der Donau-Länder an antike Vorbilder, ja die Aehnlichkeit dieses Genre mit jenem der schwarzen Wedgwood-Gefässe aus dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts hat ohne Zweifel veranlasst, wie einige Beispiele zeigen, sie für ähnliche Thee- und Trinkgefässe einzurichten.

Noch eine zweite Art von nationaler Industrie haben wir mit Vergnügen zu verzeichnen, das sind die portugiesischen Strohgeflechte. Während die Schweiz es mit ihren nicht unberühmten und weitverbreiteten Stroharbeiten nur auf den Bedarf der Mode oder der Nothwendigkeit abgesehen hat und jede künstlerische Verzierung ausser Acht lässt, begegnet uns hier in einer Menge verschiedener, in farbigen Linien eingeflochtener Ornamente eine eben so reizvolle wie angemessene und stilvolle Ornamentation, welche diese Arbeiten in ihrer Art mustergiltig macht. Doch will es uns scheinen, als ob die Auswahl in Paris im Jahre 1867 eine bessere und reichere gewesen wäre.

Ueberhaupt, scheint es uns, hätte die Commission nach dieser Richtung hin mehr Sorge tragen können, um die Ausstellung Portugals interessanter zu machen. Denn was wir erwähnt haben, ist eben alles von unserem Gesichtspunkte aus Interessante und ohne

Frage gibt es mehr. Was sich sonst von Geweben findet, an Decken, Kleiderstoffen, Tüchern, das zeigt nichts Nationales wie im Nachbarlande Spanien, sondern erinnert mehr an die Exportartikel der Schweiz. Die Kunst steht bei dieser Industrie nicht mehr in Frage.

VIII.

Spanien.

Es gab eine Zeit — es ist freilich sehr lange her — wo der Süden Spaniens von Valencia bis Cadix nicht bloss das dichtbevölkertste, sondern auch das industriellste Land Europas war. Von der wimmelnden Rührigkeit der Araber auf diesen Länderstrecken, von ihrem Fleiss und ihrer Geschicklichkeit, von der Art, wie sie das Land allüberall bewässerten und cultivirten, wie sie es mit blühenden und schattigen Gärten überzogen und mit glänzenden Palästen und Villen schmückten, werden uns Wunderdinge in Prosa und Poesie mährchenhaft erzählt. Lassen wir Wunder und Mährchen dahingestellt, so bleibt immer ein Kunstfleiss und eine kunstgewerbliche Thätigkeit als historisches Factum, die mit dem Centralsitze der modernen Industrie hätten wetteifern können.

Und was ist übrig geblieben von dieser Herrlichkeit der arabisch-maurischen Welt Spaniens? wir wollen nicht sagen, von den Industriezweigen selber, nur von gegenständlichen Spuren und Erinnerungen? Der Kunstfreund weiss sie zu schätzen diese Erinnerungen und pilgert andachtsvoll, wenn ihm das Glück wohl will,

zur Alhambra und in den Säulenwald der Moschee von Cordova, aber wie selten, ach, wie selten entdeckt oder erwirbt er ein Stücklein von jenen glänzenden Seidenstoffen, die schon im zwölften und dreizehnten Jahrhunderte das Entzücken der Welt bildeten, oder ein Bruchstück jener farbig glänzenden Ziegeln, welche in Millionen Fliesen das Aeussere und Innere der Villen und Paläste bedeckten. Die einzige Alhambra - Vase, heute hundertfach imitirt, ist so gut wie der ganze Ueberrest einer Thonwaarenfabrication, welche die modernen Faiencen von England und Frankreich, die neuen Majoliken Italiens, wie wir sie auf unserer Ausstellung bewundern, wohl alle mit einander in den Schatten stellen würde.

Zwar gibt es heute noch eine gewisse Art spanisch-sarazenischer Thongeschirre, die keineswegs gerade selten sind. Es sind Schüsseln und Gefässe von weisslichgelber Glasur und metallisch-glänzenden Ornamenten in Goldgelb, Roth und Braun, zwar roh gearbeitet, aber decorativ von grosser Wirkung und daher von den Kunstfreunden sehr geschätzt. Aber sie sind, obwohl maureskischen Ursprunges, doch zum grössten Theil erst unter der spanischen Herrschaft im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert oder später noch entstanden und heute als Industriezweig gänzlich erloschen. Vor wenigen Jahren noch, so lautet unsere Tradition, lebte der letzte Maureske, der sie zu machen verstand, ein Gastwirth in Manises bei Valencia, der die Kunst von seinen Vätern ererbt hatte und sie übte,

wenn die Gäste ihm Zeit liessen. Das österreichische Museum besitzt ein Stück von seiner Hand.

Auch die Zeit der christlichen Herrschaft nach der Unterwerfung Granadas und Vertreibung des letzten Maurenfürsten, die Zeit Isabella's und der ersten Habsburger hatte eine blühende Industrie. Das Gold Americas schaffte der Goldschmiedekunst Spaniens Material, half sie aber auch wieder zerstören, indem es durch leichten und bequemen Gewinn den Werth des blanken Metalls vor der kunstreichen Arbeit schätzen lehrte. Die Waffen und sonstigen Eisenarbeiten Toledos und Madrids, die elastischen Klingen, die in Stahl geschnittenen Degengriffe, die goldtauschirten Rüstungsstücke und Geräthe, sie bilden noch heute den begehrten Stolz der Kunstfreunde, die Perlen der Waffensammlungen. Die Goldtapeten, die geschnittenen und gepressten Lederarbeiten Cordovas, man fand sie vor Zeiten in ganz Europa; die weissen Kirchenspitzen, die Goldspitzen und Goldborten, die schwarzen Spitzenschleier und Spitzenmantillen: der heilige und der profane Gebrauch, die Frömmigkeit und die Eitelkeit sicherten ihnen lange Zeit geschickte Hände und eine blühende Industrie. Die Holzschnitzerei, figürlich wie ornamental, zu frommem wie zu weltlichem Dienst und zuweilen an Altären von Künstlern ersten Ranges geübt, hat uns hie und da aus dem sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert noch Arbeiten hinterlassen, die unsere höchste Bewunderung erregen.

Was von alledem sehen wir heute in der spanischen Ausstellung? welche Kunstzweige sind geblieben

und führen uns Werke vor Augen, der alten würdig? oder welche neuen sind heute an die Stelle der alten getreten und geben Ersatz oder neuen Ruhm für den alten? Stellen wir also die Fragen für die spanische Kunstindustrie, so müssen wir leider sagen, dass alles, so gut wie alles, was einstmals den industriellen Ruhm des Landes bildete, untergegangen ist, und was noch glänzt in der Ausstellung, das sieht eher wie eine Erneuerung denn wie die Fortdauer einer alten, ererbten Tradition aus.

Unser Wirth von Manises hat nicht ausgestellt und von all' den maurischen und maureskischen metallglänzenden Poterien finden wir unter den heutigen Thonwaaren Spaniens nicht eine Spur mehr. Die grosse Ausstellung einer Porzellan- und Faiencefabrik von Pickman in Sevilla ist modern, ganz modern im schlimmeren Sinne des Wortes; ihr Porzellangeschirr folgt der Mode, wie sie vor zehn oder zwanzig Jahren herrschend war; ihr Faiencegeschirr, eine Nachahmung des englischen Delft, zeigt plumpe Ornamente und aufgedruckte Blumen; ein paar eigene Motive, in blassrothem Thon ausgeführt, hat sie dem Volksgeschirr entlehnt, aber mit griechischem Ornament geschmückt; ihr Hauptstück ist wie in Paris und London noch immer eine Copie der Alhambra-Vase, aber die zierlichen, glatten, glasirten Arabesken hat sie mit dem Reliefornament der Wände ungehöriger Weise ersetzt. Mehr Aufmerksamkeit verdienen die glasirten Fliesen von Manuel de Soto in Sevilla. Auch sie benützen die Alhambra und imitiren die Azulejos auf den dortigen Wänden, setzen

aber auch landschaftliche Bilder aus grösseren viereckigen Fliesen zusammen. Das meiste Interesse unter den spanischen Poterien verdienen auch diesmal, wie es schon 1867 in Paris der Fall war, die Volksarbeiten, deren wir zwei verschiedene Arten sehen. Die eine, von einem wunderschönen rothen Material und mit höchst originellen Formen, gleicht ganz jenen Gefässen, die wir schon bei Portugal haben kennen gelernt, und ist wie diese ohne Frage maurisch-arabischen Ursprungs. Die andere besteht aus lichtgelbem Thon, meist schlankere, dünnwandige und leichtgebrannte Kühlgefässe mit Reliefornamenten von Blumen und Arabesken, die aussehen, als hätte man sie in einem zähen, dickflüssigen Thon wie einen Zuckerguss darauf angebracht. Die Formen erscheinen sicherer, regelmässiger als früher und lassen erkennen, dass bereits eine moderne und gebildetere Hand an sie herangekommen ist.

Auch in den Gewerben ist dasjenige am interessantesten, was nationalen Charakter hat und dem Volksgebrauche dient. Spanien hat eine Anzahl Tischdecken und andere Möbelstoffe ausgestellt, die mit bunten Farben und naturalistischer Ornamentation ganz der bisherigen, für den guten Geschmack bereits veralteten französischen Weise folgen; das Gleiche ist es mit seinen Seidenstoffen, die künstlerisch ohne Bedeutung sind. Aber in den Mänteln und Manteldecken seiner Landbewohner, die von orientalischem Farbencharakter sind, hat es zugleich Motive für Portièren und andere Möbel- und Vorhängstoffe gefunden, die zu den schönsten Gegenständen seiner Ausstellung gehören, nur lei-

der, dass auch hier bereits moderne Farben eindringen. So ist es wahrhaft beklagenswerth, wie überall im Orient und so auch in Spanien das noble Türkischroth durch das gemeine Anilinroth ersetzt wird. Beachtenswerth bei diesen spanischen Geweben ist auch der Borten- und Fransenbehang, der ebenfalls der nationalen Arbeit entlehnt ist. Es ist auf den Reichthum solcher Motive, der in den orientalischen und nationalen Geweben enthalten ist, um so mehr aufmerksam zu machen, als unsere Posamenterie ganz in falsche Wege verrannt ist. Wie köstliche und verwendbare ornamentale Motive darin zu finden sind, das zeigen Mantillen und andere für den Damengebrauch bestimmte Stoffe so wie die gestreiften Decken, bei denen freilich die Feinheit und Weichheit der Wolle auch einen Reiz abgibt. Auch von den schwarzen Spitzenschleiern wäre Gutes in diesem Sinne zu sagen, sie sind aber diesmal auf der Ausstellung so gut wie gar nicht zu sehen, daher wir uns mit der blossen Erwähnung begnügen müssen.

Die übrigen Specialitäten Spaniens, seine Arbeiten mit Perlmutter und Muscheln, seine Marqueterien sind von keiner Bedeutung; nur unter den Metallarbeiten ragt eine Specialität hoch hervor. Wir meinen damit nicht die grossen vergoldeten Kirchengeräthe im gothischen Stil, die weniger von der Kunst als von der Verehrung des Altares Zeugniss ablegen, auch nicht das Silbergeräth für Tisch und Tafel, das ohne Eigenthümlichkeit und ohne Vorzüge ist, sondern seine tauschirten Eisenarbeiten. Hier ist ein reizender, altbe-

rühmter, aber bei uns wie in Spanien bis dahin wohl ganz verschollener Kunstzweig wieder zu neuem Leben erweckt worden und liefert uns einen weiteren Beweis, mit welchem Erfolge man heute die verlornen Kunstweisen wieder verwerthen kann. Noch auf der Pariser Ausstellung von 1867 erschienen die goldtauschirten Eisenarbeiten Zuloaga's in Madrid mehr wie eine vereinzelte Erscheinung, die nur in ihrer technischen Vollendung den Charakter des Versuchs abgelegt hatten. Heute ist aus den vereinzelten Gegenständen ein ganzes Gebiet geworden, das sich gegenständlich wie nach der Zahl der Verfertiger erweitert hat. Gefässe und Geräthe, Kästchen, Schalen, Vasen, Schmuckgegenstände, Waffen aller Art, Hieb- und Stoss- wie Schusswaffen sind mit diesen reizenden Arabesken überzogen; ein grosser Schild, zugleich mit getriebener figürlicher Arbeit, den das österreichische Museum erworben hat, ist das Hauptstück darunter. Den tauschirten Arbeiten treten in gleicher Vollendung, wenn auch nicht in gleichem Umfange, in Stahl geschnittene Degengriffe und andere ähnliche Arbeiten zur Seite, womit ebenfalls eine hochberühmte Fabrication von ehedem wieder aufgenommen wird.

Wie ein Ueberrest aus alter Zeit, aber ein schwacher Abglanz alter Herrlichkeit, erscheinen uns allein noch die Lederarbeiten, die uns in Sätteln und Riemzeug repräsentirt sind; die Möbel von ähnlicher Art mögen wir uns in Brasilien und im spanischen America suchen. Es ist weniger die geschnittene als die gepresste Arbeit mit Reliefornament, die in Uebung er-

scheint, zierlich umnäht und zum Theil auf farbigem Grunde. Eine Reihe Muster verdeutlicht uns den Stufengang der Arbeit. Die Ornamente selbst haben in der Zeichnung wenig Eigenthümliches.

Hiemit sind wir mit der spanischen Kunstarbeit, soweit sie uns interessirt, am Ende. Es gibt zwar in der Ausstellung noch andere, höchst reizend gearbeitete Verschönerungsmittel des menschlichen Lebens oder vielmehr der menschlichen Gestalt, wir müssten aber unsere Leser in die tiefsten Geheimnisse der Toilettenkünste einweihen und da wir nicht Verrath üben wollen, weder am schönen Geschlecht noch am unschönen, so schweigen wir lieber davon.

IX.

Ungarn. — Rumänien. — Griechenland.

Ungarn, Griechenland, Rumänien — vielleicht ist es nicht angenehm, dass wir diese Zusammenstellung machen, aber in Bezug auf die Gegenstände, die wir hier zu besprechen haben, bieten die drei Länder viele Vergleichungspunkte. Wie bei Russland, so spielt auch bei ihnen die nationale Industrie eine grosse Rolle, zum Theil selbst mit denselben künstlerischen Motiven und demselben Kunststil. Aber wie verschieden stellt sich doch die gegenwärtige Lage und Bedeutung! In Russland sind, wie wir gesehen haben, moderne Industrie und nationale Art bereits vielfach durch einandergemischt, in Ungarn stehen sie völlig getrennt und unvermittelt neben einander. Noch keiner der ungarischen Kunstfreunde hat es versucht, wie jene in Russland, die modernen Gegenstände durch nationale Elemente auch national und eigenthümlich zu gestalten oder umgekehrt die nationale Kunst durch höhere Technik und feinere Vollendung zu veredeln — gelegentlich auch zu verderben. Aber während in Griechenland und Rumänien die Hausindustrie noch fast alles ist und die moderne Arbeit dagegen verschwindet, ist die letztere

in der ungarischen Ausstellung im Hauptgebäude so überwiegend, dass das Nationale ganz in den Hintergrund tritt. Ungarn erscheint so modern, dass ein ungarisches Costüm — von der Bauerntracht abgesehen — dabei eine Anomalie ist. Es ist durchaus die Industrie des Frackes, der Welt in Frack und Cylinder, welche wir hier vor uns sehen.

Damit soll natürlich kein Vorwurf gemeint sein; im Gegentheil, die Commission scheint bemüht gewesen zu sein, das Land von Seite der Cultur auf das beste und vortheilhafteste zu repräsentiren. Die Absicht ist nicht schlecht gelungen. Eine im Ganzen verständige, angemessene, zum Theil elegante Aufstellung, wie sie in der ungarischen Abtheilung des Industriepalastes herrscht, kommt ebenfalls mit auf ihre Rechnung.

Soweit sie modern ist, würde die ungarische Kunstindustrie, da sie eben der Strömung folgt und sie nicht leitet, kein besonderes Interesse gewähren, wenn ihr nicht einige Specialitäten zu Hülfe kämen. In dieser Beziehung steht die weltbekannte Porzellanfabrik von Moriz Fischer in Herend, welche diesmal nach Umfang und Werth so grossartig ausgestellt hat wie niemals zuvor, obenan. Ihre Eigenthümlichkeit ist freilich keine ungarische, keine nationale, sondern ist im guten Sinne modern und gehört ihr allein. Wir werden sie darum dort ausführlicher besprechen, wo wir vom Porzellan insbesondere zu reden haben, und erwähnen ihrer nur hier als der glänzendsten Erscheinung in der ungarischen Ausstellung. Ihr zur Seite, im kleinen Massstab freilich, steht eine andere Specialität, die Ausstellung

der Opale aus Eperies von L. Goldschmidt. Von diesem reizenden, in mannigfachen Farben so lieblich und milde spielenden Stein scheint uns die Anwendung, die hier gemacht ist, viel glücklicher zu sein als diejenige, welche die Russen von ihrem Malachit machen. Die Halsbänder, der Stirnschmuck, die Brochen, die Ohrgehänge sind meist gelungen erdacht und mit entsprechend zierlicher Fassung versehen; besonders reizend sind auch die Ringe. Auch die Verbindung mit Perlen, z. B. abwechselnd bei einem Diadem, ist sehr gut, da der Opal selbst etwas Perlartiges hat. Einiges ist verfehlt, so die cameenartigen Portraits. Die Transparenz des Steines und der Wechsel der Farben unter dem Wechsel des Lichtes macht die plastische Wirkung unmöglich und die grosse Mühe solcher Arbeit umsonst. Die zahlreichen Brustnadeln in Hufeisenform verdanken wir wohl der heutigen Blüthe des Sports oder der besonderen Passion der Magyaronen. Eine dritte Specialität bildet die Wiederaufnahme des alten ungarischen Schmuckes durch die Gebrüder Egger. Das Eigenthümliche desselben ist einerseits die farbige Erscheinung dieser Arbeiten mit Edelsteinen, insbesondere Türkisen, so wie mit Email, andererseits die Tradition guter Renaissanceformen. In beiden Beziehungen ist die Wiederaufnahme und Erweiterung zu modernem Schmuck nur wünschenswerth und die Art, wie es hier geschehen, in den meisten Fällen anzuerkennen. Einige kleinere Renaissancegefässe sind sehr hübsch.

Nicht als eine Specialität, sondern als ein ziemlich ausgedehnter Industriezweig erscheint die Möbelfabrication, welche sich mit verschiedenen Ausstellern nicht unvortheilhaft präsentirt. Der Charakter ist durchweg der der Renaissance, wenn auch im Bau und ornamentalen Detail sehr viel Willkür herrscht; das Holz ist dunkel, meist Nussholz oder Eichen. Man erkennt, dass die Pester Kunstschreinerei für eine vornehme und kunstgebildete Aristokratie arbeitet, die in der Ausstattung ihrer Paläste und Schlösser über den bisherigen französischen Geschmack bereits hinaus ist und einer kunstgerechten Decoration der Wohnung zustrebt. Das ist jedenfalls eine erfreuliche Erscheinung, so viele Irrthümer wir auch an den Gegenständen auf der Ausstellung wahrnehmen mögen.

Auch sonst sehen wir wohl einen guten Geist in den ungarischen Arbeiten sich regen, so zum Beispiel in den kirchlichen Stoffen und gestickten Gewändern, die, wie es scheint, unter archäologisch-künstlerischem Einfluss stehend, durchweg in der Art jener Geschmacksreform gehalten ist, die vom Rheine ausgegangen ist, und der sich jetzt trotz alledem die Franzosen selbst haben unterwerfen müssen. Die Lederarbeiten, wobei wir vorzugsweise an kostbare Bucheinbände und Aehnliches denken, haben sich diesmal freier gehalten von jenen potenzirten Ueberladungen der Wiener Ledergalanterie, die man sonst sah; doch ist auch weniges zu sehen, was vortheilhaft in die Augen fällt.

Hier wie anderswo, so namentlich auch bei den ausgestellten Glasarbeiten, die ganz auf dem veralteten

und verwerflichen böhmischen Standpunkt stehen, lassen sich gute Vorbilder vermissen. Das Luxusbedürfniss der reichen und vornehmen Classen des Landes, ihr Vergnügen am schönen Schein, ihre etwas orientalische Prunklust, das rührige Treiben einer grossen Stadt wie Pest, die zahlreichen Schlösser Ungarns und ihr decorativer Bedarf lassen es wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn von Staatswegen durch Gründung von Museen und Schulen für die Zwecke der Industrie etwas Rechtes geschähe. So wie sie ist, reicht die Kunstindustrie Ungarns für das vorhandene Bedürfniss nicht aus und muss sich wohl zuweilen etwas mehr als Rath und Vorbild aus der Fremde holen.

Im Bemühen, sich als modernen Culturstaat zu zeigen, hat Ungarn seine nationalen Arbeiten etwas stiefmütterlich behandelt; es hat den gebürsteten Sonntagsrock angezogen und die Werktagskleider in den Winkel gehängt. Und doch bieten gerade die Werke seiner Bauern und Bäuerinnen bei der Mannigfaltigkeit der Völkerschaften, welche sich in den Ländern der Krone Ungarns zusammenfinden, ein besonderes und reiches Interesse. Allerdings gibt es auch in der Hauptabtheilung der ungarischen Ausstellung zwei elegante Vitrinen mit nationalen Costümstücken, allein gerade diese machen, wenn wir uns nicht irren, keinen besonders echten Eindruck, sondern haben mit modernen Farben und einer gewissen Art in der Zeichnung der Stickerei etwas Verdächtiges, das sie eher aus der Hand des städtischen Schneiders oder des Kleiderfabrikanten, als der Bäuerin hervorgegangen erscheinen lässt. Sie

erinnern uns an ein ehemals — wir wissen nicht, ob noch — existirendes Modejournal für ungarische Nationalcostüme.

Dagegen finden wir in einem keineswegs eleganten, abseits im Hof gelegenen Pavillon, zu welchem uns ein halb offener Gang hinführt, eine höchst reiche Sammlung wirklich echter Costümstücke und nationaler Gewebe, welche dem Pester Museum gehört. Bald wird die Zeit kommen, wenn die Welt, welche sie repräsentirt, untergegangen ist, wo man diese Sammlung zu schätzen wissen wird. Bisher pflegte sie nur von dem Ethnographen beachtet zu werden, der in ihnen die Besonderheiten der verschiedenen Nationalitäten, der Slovaken, Magyaren, Wallachen, Siebenbürger-Sachsen u. s. w. erkennt und unterscheidet. Aber schon heute erfreuen sie mit ihren reizenden Farbeneffecten und der unerschöpflichen Fülle ihrer einfachen und doch immer neu combinirten Ornamente das Auge des Kunstfreundes, und wer für die moderne Reformation des Geschmackes Interesse hat, der fühlt, dass hier eine Fundgrube noch unbenützter Motive vorhanden ist. Wer aber die Kunst mit culturgeschichtlichem Auge betrachtet, der wird wieder frappirt sein zu sehen, wie hier das Ornament gleichsam eine gemeinsame Ursprache spricht, die wir aus zahllosen Stickereien des 16. Jahrhunderts, aus einer ganzen Reihe von Stickmusterbüchern kennen und die heute nahe dem Nordpol bei den Frauenarbeiten der Lappen, wie in Russland, wie auf der andern Seite der Erdkugel in Indien und im indischen Archipel zu Hause ist.

Ein zweites, wenn auch minder bedeutendes Interesse erwecken unter den nationalen Arbeiten die Erzeugnisse der ländlichen Töpfereien, die in Ungarn sehr mannigfacher Art sind und mit ihren Formen und Ornamenten Erinnerungen wachrufen, die in die antiken Zeiten zurückgehen. Auch diese Gegenstände sind in der Ausstellung nicht vergessen; die interessanteren, namentlich schwarzen Gefässe und andere mit einer reizenden blaugrauen Glasur finden wir im Hauptgebäude, die übrigen im Pavillon, theils in der ungarischen, theils in der croatisch-slavonischen Abtheilung. Die letzteren sind zum Theil schon mit ordinärem städtischen Töpfergeschirr durchsetzt, das die ländliche Originalität verdirbt, wie es die Arbeiten städtischer Damen und Frauen oder die Fabriksindustrie mit den Stickereien machen. Man sieht, dem ganzen Genre ist nur kurze Frist gegeben und doppelt nöthig erscheint daher die Sammlung desselben im Museum.

Hat Ungarn vorzugsweise seine moderne Seite herausgekehrt und die nationale ein wenig ins Dunkle gerückt, so hat es Rumänien eher umgekehrt gemacht. Was wir auf dem Gebiete, das wir besprechen, vor uns sehen, ist fast nur national und diese Seite ist so reich und glänzend vertreten, dass sie den Charakter der rumänischen Ausstellung beherrscht. Damit reiht sich Rumänien allerdings mehr der orientalischen Welt an, aber es gewinnt ein Interesse, das ihm sonst völlig abginge; denn das Wenige, was es an modernen Arbeiten ausgestellt hat, ist unbedeutend und nicht der Rede werth und hebt vielmehr, wie die Stickereien moderner

Damen, nur um so glänzender den Werth der nationalen Arbeiten heraus. Das entspricht auch völlig dem wirklichen Stand der Dinge, denn es ist ja wohlbekannt, wie diese östlichen Donauländer für die Bedürfnisse ihrer Cultur von Wien aus versorgt werden.

Bildet Rumänien jetzt ein Hinterland der Wiener Kunstindustrie, so war das doch nicht immer der Fall. Würde uns nicht schon die Geschichte lehren, dass diese Länder nach einander durch den römischen, byzantinischen, türkischen und russischen Cultureinfluss hindurchgegangen sind, so könnten wir es auch deutlich an den älteren Kunsterzeugnissen lernen, welche Rumänien, die Ausstellung der Kunstamateurs mit seinen übrigen Producten vermischend, in seiner Abtheilung ausgestellt hat. In Paris war das Alte und das Neue hübsch ordentlich geschieden, in Wien liebt man — aus Rücksicht auf freundliche Abwechslung — das Durcheinander. Hier z. B. stehen mitten unter den heutigen nationalen Arbeiten ältere Silberarbeiten, die zum Theil tief ins Mittelalter zurückgehen, Reliquiarien und Buchdeckel und Kreuze, kirchliche und weltliche Stickereien, ältere Bojarengewänder mit reicher Stickerei, ältere Waffen und antike Glasgefässe.

In allen diesen Silberarbeiten zumal sehen wir den verschiedenen Cultureinfluss, zuweilen auch den östlichen und den westlichen im Kampfe mit einander. Einzelne Silberbecher — es ist gerade nichts von erstem Range darunter — mahnen an Augsburger Arbeit, wenn sie es nicht wirklich sind. Die kirchlichen Gegenstände von Silber sind um so mehr byzantinisch, je älter sie

sind, z. B. ein Buchdeckel in Relief mit der Höllenfahrt Christi, vielleicht dem 12. oder 13. Jahrhundert angehörig; die späteren nehmen mehr und mehr den specifisch russisch-kirchlichen Charakter an, in welchem der Byzantinismus unter national-russischem oder asiatischem Einfluss erstarrte.

Daher stimmten die Formen und Ornamente der Silberkreuze auch ganz gut zu den bekannten feinen hölzernen Reliefs in ihrer Mitte, die mit ihrer schematischen Verknöcherung zu den am meisten charakteristischen Gegenständen der kirchlichen Kunst in Russland gehören. Im Gegensatze zu diesen Arbeiten tragen die älteren Waffen, deren getriebene Silberarbeit zum Theil sehr schön ist, wieder türkischen oder specifisch orientalischen Charakter; manche der ausgestellten Waffenstücke sind auch ganz bestimmt indischer und persischer Herkunft. Auf die antiken Glasgefässe, deren eines von besonderer Grösse und Erhaltung ist, machen wir die Freunde des classischen Alterthums aufmerksam. Rumänien vertritt mit diesen Gegenständen »die Ausstellung der Amateurs und der Museen«.

Für uns, von unserem modernen Standpunkt, concentrirt sich das Interesse auf die Arbeiten der nationalen Hausindustrie, d. h. insbesondere alles, was an Geweben und Stickereien zum Costüm gehört, so wie an Teppichen, Decken und dergleichen. Die Poterien erscheinen minder bedeutend. Eine Garnitur von Sesseln fesselt insofern unseren Blick, als sie mit denselben Borten, welche die Gürtel der Frauen bilden, im Flechtwerk verziert sind. In der Ornamentation

aller der feineren und gröberen Gewänder, der Hemden und Schürzen, der musselinartigen Stoffe, der Schleier und Röcke, der männlichen Tracht wie der weiblichen, herrscht im Allgemeinen derselbe Charakter wie in Ungarn und Slavonien; das Kennerauge findet alsbald die Varianten, die ganz bestimmt vorhanden sind, heraus. Man wird auch fremden Einfluss entdecken, so vielfach den türkischen, und wird zuweilen durch zufällige Aehnlichkeit mit spanischen und spanisch-amerikanischen Costümen frappirt sein. Lässt man sich auf nähere Betrachtung ein, so wird man einerseits wieder die Mannigfaltigkeit der Ornamente, die sich nie wiederholen, bei so einfachen Motiven, andererseits die durchgängig gute coloristische Haltung anerkennen müssen. Hie und da sehen wir auch schon den Einfluss der modernen Damenarbeiten verderblich eindringen; wir erkennen ihn sowohl in der Wahl schlechterer, modischer und unharmonischer Farben wie in der Einführung naturalistischer Blumen. Das Umgekehrte wäre uns lieber. Wie wäre es, wenn wir slavonische, wallachische, rumänische Bäuerinnen als Lehrerinnen der Stickerei für unsere Mädchenschulen beriefen?

Auch bei Griechenland ist das Beste, was es heute leistet, seine nationale Arbeit oder vielmehr sein Costüm und was dazu gehört. Aber im Gegensatz zu Rumänien zeigt seine Ausstellung dennoch eine zweite Seite, zahlreiche Gipsabgüsse seiner antiken Kunstwerke. Stellt es uns dieselben als moderne Industrieerzeugnisse vor Augen, d. h. als gelungene Beispiele seiner Gips-

formatoren? Allerdings, »wo die Könige bauen, haben die Kärrner zu thun«, und so mag die Gipsgiesserei, noch heute von den unsterblichen Werken der grossen griechischen Bildhauer lebend, vielleicht ein blühender Industriezweig im heutigen Griechenland sein, vielleicht der einzige moderne? Oder soll diese Ausstellung an die alte Kunstblüthe erinnern und uns die grosse Zeit der antiken Welt vor die Seele führen? Ach, die Erinnerung ist grausam für die Gegenwart. Nicht eine Spur verbindet sie in Wirklichkeit mit der Vergangenheit, jedes Band ist abgeschnitten, jedes Glied der Kette zerbrochen: der Gegensatz zwischen der Kunstindustrie des alten Griechenland und des heutigen kann nicht grösser sein. Selbst in den Donau-Ländern finden wir in den Formen der bäurischen Thongefässe noch die alte Tradition aus den Zeiten der römischen Provinz und der griechisch-römischen Cultur; an den heutigen griechischen aber, deren eine grössere Anzahl bäurischen Ursprungs ausgestellt ist, finden wir weder historisch, noch künstlerisch etwas zu bemerken. Was an alte Formen zu erinnern scheint, macht mehr den Eindruck einer neuen, gänzlich rohen Wiederaufnahme.

Das Einzige, was uns von kunstindustrieller Arbeit in der griechischen Ausstellung wirklich Freude macht, sind die gestickten Kleidungsstücke. Die Arbeit daran ist einfach. Es ist eigentlich nur ein Besatz von Goldfäden auf weissem oder rothem Grunde, zuweilen auch mit Hinzufügung anderer Farben, aber diese zarten Goldfäden sind in ihren gewundenen Linien mit solcher Genauigkeit gezogen und diese Linien bilden

so zierliche, hübsche Ornamente, die wieder so angemessen auf ihrem Platze sind, dass der Anblick sowohl im Einzelnen wie in der Gesammterscheinung ein höchst reizender ist. Moderne Arbeiten griechischer Damen, die dazwischen ausgestellt sind, namentlich auch in den heute so beliebten Blumen aus farbigem Tuch — eine rohe Imitation der Natur, beiläufig gesagt — fallen entsetzlich dagegen ab. Nur hier und da zeigen die Schulen gute Wege. Erwähnen wir dann noch die gestreiften seidenen, musselinartigen Stoffe, die ebenfalls zum Costüm gehören und zuweilen sehr schön sind, die Waffen mit Filigranverzierungen, unter denen sich nichts von feinerer Art befindet, einige Schnitzereien und schliesslich noch die Teppiche, die ähnlichen Charakters sind wie die slavonischen und rumänischen, aber reicher in den ornamentalen Motiven, so ist ziemlich Alles erschöpft, was uns für unseren Gesichtspunkt an der griechischen Ausstellung interessirt.

X.

Russland.

Russland ist das Land der Imitation; seine Arbeiter sind geschickt im Nachmachen, aber sie können nicht erfinden und seine Leistungen ermangeln daher der Originalität. Das ist der Ruf, den sich die russische Industrie in künstlerischer Beziehung seit der ersten grossen Weltausstellung zugezogen hat, und heute möchte man fast das Gegentheil behaupten. Wer sich die Augen an den Erzeugnissen des europäischen Modegeschmacks müde und satt gesehen hat, der mag sie in der russischen Abtheilung an dem Anblick so mancher wirklich originaler oder durch den Gegensatz original erscheinenden Arbeiten wieder erfrischen.

Es ist auch kaum anders möglich, als dass Russland, wenn es richtig und umfassend ausstellt, diesen Eindruck macht. Russland hat seinen eigenen religiösen Cultus und dafür seinen eigenen Kunststil, der in einer fernen Vergangenheit wurzelt. Das weite Land beherbergt so verschiedene Völkerschaften, denen »Europens übertünchte Höflichkeit« noch unbekannt ist; die Verbindung mit Asien erhält manche alte Kunsttechnik lebendig, die anderswo längst zu Grunde ge-

gangen; der Norden einerseits, der Süden andererseits, sie setzen Bedingungen des Geschmacks und der Kunstübung, die durch ihren Gegensatz den Eindruck der Mannigfaltigkeit und des Reichthums erhöhen. Wenn Russland auf früheren Ausstellungen nicht in diesem Charakter erschienen ist, so kam das daher, dass man damals, vor zehn und zwanzig Jahren, eben nur zu schätzen wusste, was der Mode angehörte, und in dieser Beziehung konnte Russland freilich nur als Nachahmer erscheinen.

Seitdem hat man mehr und mehr gewürdigt, was das Land in nationaler Tradition Eigenthümliches bewahrt, und hat dies nicht bloss mit zur Ausstellung gebracht, sondern man hat die Motive, die es bietet, auch vielfach in die moderne Industrie aufgenommen und dieser selbst dadurch einen dem Lande eigenthümlichen Anstrich gegeben. Andererseits aber spürt man auch den Einfluss des Modernen in solchen Arbeiten, welche man als nationale bezeichnen muss.

Von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich auf der gegenwärtigen Ausstellung Russlands viererlei Arten von Arbeiten der Kunstindustrie unterscheiden: 1. solche, die rein der europäischen oder, wenn man lieber will, der französischen Mode folgen; 2. solche, welche, obwohl für den modernen Gebrauch bestimmt, nationale oder alterthümliche Motive in sich aufgenommen haben; 3. nationale Arbeiten, welche bereits modernisirt sind, und endlich 4. nationale Arbeiten in all ihrer Ursprünglichkeit und Eigenthümlichkeit.

Dieser gemischte Charakter der russischen Kunstarbeit tritt mitunter höchst auffällig zu Tage, mitunter

vermissen wir ihn auch gerade da, wo wir ihn erwarten möchten. Letzteres ist z. B. bei den berühmten Malachit-Arbeiten der Fall, gewiss insofern einem specifisch russischen Product, als Russland eben die Heimat dieses buntgrünen Steines ist. In der ganzen Verwerthung aber liegt keine Spur von nationaler Eigenthümlichkeit. Der Malachit wird zu allen möglichen Luxus- und Galanteriearbeiten verwendet, aber Formen und Ornamente sind genau die modischen, wie sie unsere Luxusindustrie in Bronze, Holz, Leder u. s. w. beherrschen.

Das Interesse, welches künstlerischerseits sich an diesen Industriezweig knüpft, ist daher kein sehr grosses, zumal der Anblick dieses geflammten Steines mit seiner zuweilen scharfen und stechend grünen Farbe namentlich auf grösserer Fläche keineswegs ein angenehmer ist. Und die Russen sorgen dafür, ihn gehörig auszubreiten, indem sie gewaltige Vasen und grosse Tische ganz damit überdecken oder, richtiger gesagt, fourniren, denn es sind dünne, kleinere oder grössere Plättchen, mit denen sie den Gegenstand belegen.

Ueberraschend dagegen ist der gemischte Charakter bei den Seidenstoffen. Im Allgemeinen kann man sagen, ist die textile Kunst Russlands, wie sie uns auf der Ausstellung entgegentritt, eine Industrie etwa wie die der Schweiz, das heisst: sie sorgt fabriksmässig für den Bedarf der modischen Welt, der bürgerlichen und der niederen Classe und treibt den Export bis tief nach Asien hinein, daher wir auch eben so wohl den indischbunten Geweben begegnen wie gewöhnlichen modischen

Tischdecken und Möbelstoffen, wie auch den schweren Seidenstoffen und Gold- und Silberbrocaten in aller ihrer schillernden Pracht. Ihre Teppiche zeigen selbst den nunmehr veralteten Blumennaturalismus noch in einer Weise, wie auf der Ausstellung wenigstens kein anderer Staat mehr. Dagegen finden sich unter den vorhandenen modernen Seiden- und Goldbrocatstoffen solche (A. und W. Sapoinikoff in Petersburg und Moskau), die zum Theil sehr schön in einer Farbe, zum Theil aber auch in Zeichnung und Colorit gänzlich roh und ordinär sind; mitten unter ihnen findet sich eine Anzahl Seidenstoffe schwerster Art von grosser, ja auffallender Schönheit und Originalität. Das Vorzüglichste von ihnen ist ein mattgoldiger Grund mit leichtem Ornament in Roth und hier und da mit Thierbildern ebenfalls in Roth und Blau contourirt, in beiden, Ornament und Thieren, sehr streng stilisirt und daher vielleicht »Caviar für's Volk«, aber von so schöner Harmonie und so reizendem Effecte, dass dieser Stoff unter dem Vorzüglichsten, was die textile Kunst auf der Ausstellung bietet, mit in erster Linie steht.

Der Archäologe findet bald heraus, woher die Originalität dieser Seidengewebe stammt. In ihren stilisirten Thierfiguren von Pfauen, Greifen, Löwen u. s. w. und in dem verschlungenen Ornamente liegen nicht sowohl eigenthümliche russische und nationale Motive, als vielmehr allgemein mittelalterliche Vorbilder sarazenischer oder asiatischer Herkunft, wie wir sie z. B. noch von den deutschen Kaisergewändern aus der Fabrik des Hotel Tiraz in Palermo kennen. Sie sind also

in Folge archäologisch-künstlerischer Bestrebungen in die Industrie eingeführt und wohl zu kirchlichem Gebrauche (doch nicht ausschliesslich) bestimmt, ihre Aufnahme ist aber von um so grösserem Verdienst, als sich neben ihnen andere Kirchenstoffe befinden, ganz von Gold und Silber oder mit bunten Blumen dazwischen, die an gemeiner Wirkung und gewöhnlichster Zeichnung nichts zu wünschen übrig lassen.

Es ist dies aber nicht der einzige Fall, wo der moderne Charakter der textilen Arbeiten Russlands durchbrochen ist, auch in der Leinwand beginnt eine Neuerung, diesmal aber mit wirklich nationalen oder volksmässigen Motiven. Es hat sich vielfach in der russischen Volkstracht wie auch in anderen, meist slavischen Ländern vom Norden Scandinaviens herab bis an die Donau und in den Balkan hinein eine eigenthümliche Stickerei auf der Leinwand erhalten, die meist in Roth, sodann auch in Blau und Schwarz ausgeführt wird. Es sind Linienornamente, in Linien stilisirte Blumen, Blätter, seltener mit Thier- und Menschenfiguren dazwischen, die auffallend an zahlreiche ähnliche Arbeiten der Renaissance sowie an die bei Sibmacher und in anderen Stickmusterbüchern mitgetheilten Muster erinnern, so dass wir fast auf einen Zusammenhang schliessen dürfen.

Die Muster, so einfach wie sie scheinen, variiren zu tausenden und sind fast immer von reizendem, oft überraschend glücklichem Effect und vollkommen stilgerecht. Das hat denn auch die Leiter der Geschmacksreform in Russland, die dort so gut im Gange ist wie

bei uns und in England, bewogen, einen grossen Theil derselben in einem eigenen Werke (»Ornament national Russe«; St. Petersbourg 1871) herauszugeben und sich um ihre Wiedereinführung in moderne Gebrauchsgegenstände zu bemühen. Das Werk, das für unsere heutige Stramin- und Perlstickerei, für welche es die correctesten Muster gibt, ausserordentlich zu empfehlen wäre, ist in der russischen Abtheilung ausgestellt, sowie eine grössere Anzahl älterer Originalarbeiten dieser Art. Dass auch die Bemühungen um praktische Verwerthung nicht ohne Erfolg geblieben sind, sehen wir an dem, was das Haus Grisenko in Petersburg an ähnlich verzierten Tischdecken, Hemden, Handtüchern und sonstiger Wäsche ausgestellt hat. Wir begrüssen hierin mit Vergnügen einen weiteren Schritt zur farbigen Verzierung der Leinwand, auf die wir später zurückkommen werden.

Kein Zweig der russischen Kunstindustrie zeigt aber mehr den Charakter der oben angedeuteten Vermischung verschiedenartiger Elemente so wie des Uebergangs und der Versuche, wie die Goldschmiedekunst. Diese Gruppe ist sehr bedeutend und reich vertreten, reich in der Quantität und reich in Beziehung auf den Anblick des Einzelnen. Wir können daher wohl annehmen, dass ihre Ausstellung den wirklichen Zustand dieses Industriezweiges in Russland repräsentirt. Ein oberflächlicher Ueberblick lehrt uns, dass wir eigentlich alles beisammen haben, was die moderne Goldschmiedekunst kennt und was das Land noch an Eigenthümlichkeiten dazu zu bieten vermag. Ein zweiter Cha-

rakterzug ist der, dass, im Gegensatz zu anderen Expositionen, wo das polirte, matte, oxydirte und ciselirte Silber vorherrscht, der Anblick der russischen Gold- und Silberarbeiten durchweg ein farbiger ist, verursacht durch Email, Niello, Vergoldung und Edelsteine.

Was den ersten Punkt, die Vermischung, betrifft, so sehen wir in einem und demselben Kasten (z. B. von Sasikoff in der Rotunde) völlig naturalistische Leuchter, die aus ästereichen Bäumen gebildet sind, um deren Stamm Kinder einen Tanz aufführen, und zugleich edelgeformte Renaissancepocale von absolutem Werth und wiederum ein ganzes Theegeschirr in den Formen und nach den Bildern antiker Thongefässe, der Grund oxydirt, die Figuren vergoldet.

Dazu treten dann andere Formen mit meist geraden oder plumpen Contouren, für welche es gar keinen anderen Ursprung gibt als das Holzgeschirr russischer Bauern, und insofern mag man diese Formen nationale nennen. Die tonnenartig und böttchermässig aus Brettchen zusammengesetzte und mit Reifen umwundene Trinkkanne, deren Henkel, im Original aus einem Stück Holz geschnitten, von plumpster Form ist, herrscht als das Hauptmotiv vor und findet sich bei Thee- und Wasserkannen, Samovars, Trinkgefässen u. s. w. so zahlreich wiederholt, dass hier von einem blossen Versuch oder einer Absonderlichkeit nicht mehr die Rede sein kann. Offenbar ist d i e s e Aufnahme nationaler Kunstmotive in den modernen Gebrauch eine ganz verkehrte, denn in der Vermischung zweier so verschiedenen Materialien werden hier die plumperen,

steiferen und roheren Formen des einen auf das andere übertragen, welche die allerfeinste Gliederung und Durchführung des Profils zulässt und unter Umständen natürlich auch erfordert. Die Sache ist um so verkehrter, wenn die russischen Formen, wie wir es häufig sehen, sich mit dem Naturalismus vermischen. So befindet sich in der reichen Ausstellung von Owtschinnikoff in Moskau eine derartige streng russisch geformte Schale, getragen von einem naturalistisch geformten Eichbaum, um welchen Knaben in freien, runden Figuren herumspielen, und dieser Eichbaum ruht wieder auf einem conventionell russisch geformten Fuss.

Das Holz, der nationale Stoff der russischen Bauernkunst, hat aber noch in anderer Weise der modern nationalen Goldschmiedekunst helfen müssen: es hat ihr auch sein Ornament gegeben. Die russische Holzarchitektur *) ist rings mit einem aus Brettern ausgesägten, meist in geraden Linien gitterartig gehaltenen Ornament umgeben, das entweder durchbrochen oder farbig gehalten ist. Sein Charakter ist nicht ohne Eigenthümlichkeit und unterscheidet sich leicht von der sonst ähnlichen Verzierung der Schweizerhäuser. Dieses Ornament ist nun in ausserordentlich reicher Anwendung auf Gold und Silber, auf Gefässe und Geräthe wie Schmuckarbeiten, übertragen und hier entweder in Gravirung oder durchschnitten, besonders

---

*) Man vergleiche das russische Bauernhaus auf der Ausstellung, sowie das Haus, in welchem sich die russische Restauration befindet. Gerold'scher Plan, Zone I. 31.

aber in buntfarbigem Email und Niello ausgeführt; selbst die ganze Façade eines Hauses mit dem reichgeschmückten Giebel dient als Spiegelrahmen in Metall. Dieses Ornament ist es auch, welches den russischen Goldschmied- und Juwelierarbeiten ihren buntfarbigen und eigenthümlichen Eindruck in erster Linie verleiht. Betrachten wir es auf seinen ästhetischen Werth, so verhält es sich zu dem feinen, geschwungenen, reichen und lebensvollen Renaissanceornament eben wie die Formen jener Holzgefässe zu ihresgleichen im sechszehnten Jahrhundert.

Dieses Ornament ist auch in jene reizenden Silberniellen eingedrungen, die unter der Bezeichnung Tula-Arbeiten weltbekannt sind, und hat hier die uralt asiatischen Arabesken so gut wie völlig verdrängt. Die Ausstellung dieser Arbeiten ist in Wien reicher, als sie in Paris war, aber leider ist das Verderben, welches wir schon damals durch das Hereindringen moderner Motive ahnten und voraussagten, völlig eingetreten. Die reizende Wirkung, welche in der Verbindung des Silbers mit der Schwärze liegt, ist durch die Hinzufügung eines vergoldeten Grundes gänzlich verdorben; statt der anmuthigen orientalischen Arabesken, welche das Silber und das Niello so glücklich mischten, bedecken allerlei unklare Städtebilder und andere Veduten oder das plumpere Holzornament die Flächen. Selbst die Formen haben verloren und ahmen z. B. lederne Geldtaschen nach. Es ist höchste Zeit, dass hier die russischen Kunstfreunde warnend und rathend mit ihrem Einfluss einschreiten, sonst geht einer

der reizvollsten Kunstzweige, der sich noch aus alter Zeit in unsere Gegenwart hereingerettet hat, gänzlich zu Grunde.

Wir sehen, die russische Goldschmiedekunst bietet mannigfaches Interesse in guter wie in schlimmer Art. Das Interesse ist mit dem Gesagten aber nicht erschöpft, wenn wir nicht noch besonders der Juwelier- und Schmuckarbeiten gedenken. Auch sie haben ihre arge Seite, und das ist die Vermischung des Guten mit dem Schlechten. Die gewöhnlichsten Gegenstände vom verkehrten modernen Geschmack, z. B. Armbänder in Manchettenform, bei denen Edelsteine als Knöpfe fungiren, sind nicht selten und auch hier ist dem verschlungenen und gitterartigen Holzornament zu viel Spielraum gelassen. Aber sie haben gemeinsam das Gute, dass der Anblick ein durchweg farbiger ist. Schwerlich hat die Goldschmiedekunst eines anderen Landes so reiche Anwendung von Email und sicherlich keine vom Niello gemacht. Manches ist auch ausserordentlich gelungen und reizend, wie z. B. eine Anzahl Halsbänder und Diademe von Tschitscheleff in Moskau, die eben so zierlich in der feinen, aber regelmässigen Zeichnung sind wie reizvoll in dem farbigen und farbig spielenden Effect, der durch Email, Perlen, Edelsteine, besonders Diamanten auf zitternden Blumen hervorgerufen ist. Wir können hier auch der Hauben und Kopfbedeckungen russischer Frauen gedenken, die, von rothem oder blauem Sammt über der Stirn diademartig geformt und regelmässig mit Sternen von Gold und Perlen verziert, alle moderne Frauenkopftracht in

Schatten stellen. Unsere Mode entnimmt heute so manches Motiv der Volkstracht, hier fände sie ein neues, das sie mit grösstem Vortheil adoptiren könnte.

Minderes Interesse als die Goldschmiedekunst bieten die übrigen Zweige der Kunstindustrie; sie sind aber auch keineswegs in entsprechender Art auf der Ausstellung erschienen. Die Thonwaaren scheinen so gut wie gar nicht vorhanden zu sein, nur waren wir überrascht, hier als polnisches Fabricat eine Anzahl brauner Gefässe zu finden, die noch vor dreissig bis vierzig Jahren als Bunzlauer Geschirr im Norden Deutschlands in äusserst zahlreichem Gebrauch standen; heute muss man sie schon suchen. Nicht viel besser ist es mit dem Glas. Die Arbeiten der Glasfabrik Czechy (Gebrüder Hordliczka) zeigen sich mit plumpen Formen und Krystallschliff ganz auf veraltetem böhmischen Standpunkt; eine andere Glasexposition in der Rotunde, die der kaiserlichen Fabrik, welche zum Theil orientalische Vorbilder imitirend, Emailfarben auf Glas wieder einführt, ist schon interessanter, um so mehr, als diese Fabrication seit der Pariser Ausstellung erweitert zu sein scheint. Wir werden in der Besprechung des Glases dieser Arbeiten wieder zu gedenken haben.

Auch die Möbel sind schwach vertreten; einzelne unter ihnen geben aber zu erkennen, dass die den Holzbauten entlehnte Ornamentation auch bei ihnen bereits Anwendung findet. Die Tapeten (von Rieks in Helsingfors) zeigen all das Gemisch verschiedenen Geschmacks, das heute auf diesem Gebiete herrscht, ohne

dass ein einziges Stück durch Schönheit oder Originalität den Blick fesselt.

Im musivischen, bunten Pelzwerk haben wir Gutes zu finden erwartet, was aber ausgestellt ist, dient wohl vortrefflich gegen die Kälte, auch wohl der Eleganz, aber nicht dem ästhetischen Bedürfniss. Eine Ausstellung von Bronzearbeiten (von Chopin) zeigt sich vom französischen Geschmack abhängig und lässt russischen Ursprung nur in den Gegenständen erkennen. Die kleinen Scenen und Gruppen russischen Volkslebens sind mit grosser Lebendigkeit und Charakteristik gemacht, als wären sie nach Horschelt'schen Zeichnungen ausgeführt.

Allerdings bietet die russische Ahsstellung noch eine Seite von grossem Interesse, die ihren Platz am äussersten Ende erhalten hat. Es ist das die Darstellung der asiatischen Völkerschaften in ihren Figuren und ihren Erzeugnissen. Da diese aber alle streng orientalischen Charakters sind, so wollen wir sie uns bis dahin aufsparen, wo wir uns mit der Kunst des Orients eingehend beschäftigen werden. Wir schliessen mit der Bemerkung, dass die russische Kunstindustrie, so gemischt ihr Charakter ist, so sehr sich das Schlechte neben das Gute stellt, doch ein grosses Interesse bietet und ein Zeugniss von Lebendigkeit und Rührigkeit ablegt; auch zeigt sie das Bestreben, von der französischen Mode, vom modernen Geschmack sich zu befreien und einen eigenen Stil aus nationalen Elementen sich zu schaffen.

XI.

Schweden und Norwegen.

Der Grundplan unserer Ausstellung, dessen Vorzug angeblich darin bestehen sollte, dass man mit ihm einem jeden Staat ein beliebiges Erforderniss an Raum und zwar an einem Platze beisammen ohne Sonderung geben könne, dieser Plan hat es mit sich gebracht, dass wir die Production von Schweden und Norwegen an mehr als einem Dutzend verschiedener Stellen aufsuchen müssen. Ist das für den Berichterstatter nicht gerade angenehm, so wird das Publicum dadurch entschädigt, dass es in den kleinen Separatgebäuden den Holzbau und die Holzornamentation des scandinavischen Nordens in interessanter, zum Theil reizender Weise repräsentirt findet.

Wollten wir von der Industrie der beiden nordischen Länder kostbare Pracht- und Luxusgeräthe erwarten, wie sie uns die Grossstaaten der modernen Cultur vor Augen stellen, und danach den Massstab anlegen, so würden wir diese Industrie wohl auf eine sehr niedrige Stufe des Interesses stellen müssen, damit aber zugleich ihr auch grosses Unrecht thun. Das Land ist verhältnissmässig arm, seine Bewohner sind

spärlich und zerstreut, seine Ortschaften klein, gedehnt und abgelegen, der Verkehr auf den weiten Strecken beschwerlich — unter solchen Umständen können wir eine derartige Production weder von der Gegenwart, noch von der Zukunft verlangen. Wir müssen das Interesse in anderer Richtung suchen, in der Originalität.

Indessen ist auch dasjenige, was bei Schweden der ganz modernen Kunstindustrie angehört, keineswegs uninteressant, und selbst wo es unbedeutend erscheint, da lehrt es uns wenigstens die Wege erkennen, wie man den Interessen und Verhältnissen des Landes gemäss vorgehen müsse.

Es ist bekannt, dass das Eisen das vornehmste Product des Landes ist und dass gerade das schwedische Eisen Vorzüge besitzt, welche kaum ein anderes als das steirische mit ihm theilt. Dennoch bleibt es zum grossen Theile für das Land Rohproduct und verlässt als solches die Grenzen. Es mag das mit in den natürlichen Verhältnissen des Landes begründet sein, insofern z. B., als ihm noch die nöthige Kohle fehlt; dieser Umstand ist aber kein Hinderniss, dass nicht diejenigen eisernen Geräthe und Gegenstände, welche das Land fertig herstellt, in angemessener, kunstgemässer Weise verziert sein könnten. Die Fabrication von Messern, Scheeren, Dolchen und anderen Instrumenten und Waffen ist bedeutend, ihre Ornamentation aber fast gleich Null. Man sieht in dieser Beziehung kaum etwas Anderes als die kleinen Arbeiten von Eskilstuna mit den Ansichten von Städten und Schlössern, die in eigenthümlicher matter Vergoldung hergestellt

sind. Uns scheint, was gegenwärtig in Spanien möglich ist, sollte auch wohl Schweden erreichbar sein. In Spanien, das vor Zeiten den höchsten Ruhm in kunstreicher Eisenarbeit genoss, tauchte vor wenigen Jahren die Tauschirarbeit wieder auf, und heute sehen wir hunderte von tauschirten Gegenständen der kostbarsten und der bescheidensten Art, vom höchsten Luxus bis zum einfachsten Gebrauch. Diesem Beispiele sollte die schwedische Industrie folgen und ihren Arbeiten durch alle die alten, heute fast vergessenen Künste, das Damasciniren, Nielliren, Tauschiren und Aetzen einen neuen Reiz verleihen, der ihr einen grossen Markt erobern könnte. Aus dem Nichts geht es freilich nicht; man wird der Lehre, der Vorbilder, der Zeichner und Zeichnungen bedürfen, aber die Möglichkeit dazu liegt ohne Schwierigkeit in der Hand des Landes.

Die beste Figur in der modernen Kunstindustrie Schwedens spielen vielleicht die Poterien (Faiencen und Porzellane), welche durch die beiden allbekannten Fabriken von Gustavsberg und Rörstrand vertreten sind. Beide kehren jetzt, da die Faiencen des achtzehnten Jahrhunderts wieder in Mode kommen, gewissermassen zu ihrem Ursprung zurück, indem sie ihre ältesten Arbeiten wieder imitiren. Trotzdem macht wenigstens die ziemlich umfangreiche Ausstellung von Gustavsberg keinen sehr günstigen Eindruck. Sind schon die älteren Muster, welche zum Vorbilde gedient haben, nicht sehr glücklich gewählt, so lassen die übrigen, mehr der bisherigen modernen Art angehörigen Gegenstände, sowohl die in Porzellan wie in Faience, das eigentlich

künstlerische, schönheitsgebildete Auge vermissen. Sie sind reizlos in der Form wie in ihrer coloristischen Erscheinung. Selbst die gemalten Blumen sind nicht ohne Härte und die Biscuitbüsten, wie gut sie auch sein mögen, lassen in ihrem Genre kalt und gleichgültig. Einige Speiseservice, weiss mit blauen Ornamenten, machen guten Eindruck.

Weit bedeutender erscheint in ihrer Ausstellung die Fabrik von Rörstrand. Sie ist vielseitiger, neuerungslustiger und auch glücklicher in den Resultaten. Zwar vermögen uns die in ihrer Technik allerdings bewunderungswürdigen Biscuitarbeiten von durchbrochenen Körben und natürlichen Blumen, obwohl sie diesmal mit beweglichen Ketten, einem neuen Wunder, behängt sind, ästhetisch nicht zu entzücken, aber unter den Gegenständen, die dem eigentlichen Gebrauch gewidmet sind, gibt es viel Gutes und Ansprechendes, sowohl in Porzellan wie in Faiencen, Meissner und chinesische Imitationen, Nachbildungen der schwedischen Faiencen des achtzehnten Jahrhunderts, ebenso modernes Thee- und Tischgeschirr mit zierlichen Ornamenten. Als neu erscheint uns eine Reihe reizender schwarzer oder schwarzblauer Vasen und Gefässe mit sehr zarten weissen oder silbernen Ornamenten.

Die wichtigste Neuerung der Fabrik von Rörstrand sind aber ihre grünlich-dunkeln Faiencen, die wie eine Erneuerung und Erweiterung der alten französischen Palissy-Arbeiten aussehen. Es ist merkwürdig, was diese alten, eine Zeitlang fast verschollenen Schüsseln mit ihren Fischen, Krebsen und Salamandern,

Muscheln, Schnecken und Pflanzen heute angerichtet haben. Zu dem ganzen heute so ausgedehnten Zweige der englischen Luxusfaiencen haben sie den Anstoss gegeben, in Frankreich werden sie fort und fort imitirt und nun schaffen sie auch in Schweden ein Kunstgenre, das, richtig erfasst, sehr bedeutungsvoll werden kann. Die Fabrik hat sehr verschiedene Gegenstände dieser Art ausgestellt, Vasen, Gefässe, Pocale, Schüsseln, Girandolen, Candelaber u. s. w., welche, mannigfach in Form und Ornament, doch gleichförmig in ihrem Colorit, durch ihre Reichhaltigkeit erkennen lassen, dass die Fabrication bereits die Stufe des Versuchs überschritten hat. Das bedeutendste Stück ist ein Caminofen in reichen Renaissanceformen, mit Vasen und Nischen: er lehrt den Weg, auf welchem die gewöhnlichen schwedischen Oefen, die heute arm und ungenügend in Form und Farbe sind und in eine kunstgemäss eingerichtete Wohnung nicht mehr hineinpassen, künstlerisch einer Besserung entgegengeführt werden können. Es ist von diesem Gesichtspunkt aus besonders darauf aufmerksam zu machen. Sollen wir etwas an dem ganzen Genre aussetzen, so wäre es das, dass der grünliche Gesammtton, der sich aus Schwarz, Blau, Braun und Grün zusammensetzt, zu kalt und mitunter zu hart ist.

Von der Reform der Wohnung, welche diese Veränderung der Oefen voraussetzt, lässt allerdings die schwedische Ausstellung noch wenig erkennen. Es gehören zwar dahin die gelungenen Imitationen der Goldledertapeten, die aber, so weit unsere Erinnerung zu-

rückreicht, auf der Pariser Ausstellung reicher und besser vertreten waren, obwohl das Verlangen danach nur gewachsen sein kann. Im Uebrigen stehen Tapeten wie Möbel auf einem gewöhnlichen Standpunkt. Auch die lackirten Sessel und Tische nach chinesischer Art sind nur eine unbedeutende Specialität. Uns scheint gerade auf diesem Felde der Möbel und häuslichen Ausstattung für Schweden sehr viel zu thun, sei es auch nur für das eigene Land.

In ganz Schweden und Norwegen ist auf dem Lande noch allerlei Kunstarbeit und insbesondere auch Schnitzerei in häuslicher Uebung, es kann also an einem gewissen Geschick nicht fehlen; der lange Winter zwingt zu anhaltender häuslicher Beschäftigung, die leicht auf gewisse künstlerische Ziele gelenkt werden könnte. Und zu hoch braucht man diese Ziele nicht zu stecken: es soll nur das, was eben das Land nach seinen Verhältnissen, nach Massgabe seiner Wohlhabenheit bedarf, wenn auch einfach, doch schön und gut gemacht werden, und dazu liesse sich die häusliche Volksarbeit wohl hinlenken und verwerthen. Eine wohlorganisirte, kluge, ausgebreitete Thätigkeit könnte hier viel Gutes wirken; es müsste freilich verständig, mit discreter Hand geschehen, um nicht das Originelle und Gute, was die nationale Arbeit Scandinaviens noch heute besitzt, durch modernes Bessermachen zu zerstören.

Erwähnen wir noch einiger guten Bucheinbände in Leder von J. W. Beck, die auf richtigem Wege sind, während die grössere Zahl der hergebrachten gewöhn-

lichen Art angehört, so sind wir mit dem zu Ende, was die moderne Kunstindustrie Schwedens uns gesendet hat; das Uebrige, was uns noch Interesse bietet, gehört der nationalen häuslichen Thätigkeit, den Volkstrachten an oder befindet sich unter der Ausstellung der Frauenarbeiten.

In der nationalen Kunstarbeit ist Norwegen reicher noch als Schweden, zum mindesten reicher vertreten; es ist aber auch fast alles, was uns dieses Land an Kunstindustrie überhaupt gesendet hat. Der originelle Bau und die Verzierung seiner aus lichtem Tannenholz gearbeiteten Ausstellungskasten macht uns auf die Holzarbeiten und Schnitzereien des Landes aufmerksam, doch ist zu wenig vorhanden, um uns von ihrer Art und Besonderheit einen rechten Begriff zu machen. Eine Anzahl von kleinerem Holzgeräth zum häuslichen Gebrauch mit geschnitzten Ornamenten, von einem bestimmten Landgut Ladegaerdsoens herrührend, ist wohl mehr Specialität dieses Ortes und bietet keine besondere Eigenthümlichkeit.

Das Hauptinteresse der nationalen Arbeiten von Schweden wie von Norwegen concentrirt sich auf die Landestrachten, die in ihrer Originalität an sehr charakteristischen, lebendigen Gruppen und Figuren zur Darstellung gebracht sind. Selbst die Figuren, die z. B. ein Brautpaar im Moment der Verlobung darstellen, sind echt bis auf die Köpfe und Hände, die der Natur nachgebildet sind. Natürlich sind diese Trachten es auch vorzugsweise, welche die weiblichen Hände der ländlichen Bevölkerung beschäftigen, und es sind daher

zumeist Stickereien. Daneben gibt es aber mancherlei bunte Gewebe, welche Wände, Tisch und Bett und Sitzmöbel zu verzieren haben. Von ihnen finden wir wohl Beispiele unter der Ausstellung der schwedischen Frauenarbeiten, namentlich Decken und Kissen mit geometrischem Ornament von grosser, coloristischer Schönheit, aber wir erinnern uns in Schweden selbst noch andere interessante Gewebe gesehen zu haben, von denen sich keine Muster auf der Ausstellung befinden. In dritter Linie sind sodann die silbernen und goldenen Schmucksachen beachtenswerth, die, obwohl grösstentheils roh in der Arbeit, doch viele Eigenthümlichkeiten zeigen und wohl Verfeinerung verdienten.

Der Charakter der Stickereien ist ein einfacher und naturgemässer, wie er nicht anders sein kann, wenn er sich ohne Künstelei und Modegeschmack auf sein Material und die Ornamentation der Fläche basirt. Daher ist es, ob farbig oder weiss, kein anderer als derjenige, welcher in Russland, in den Donauländern und so ferner in allen nationalen Arbeiten herrscht und seinen Ursprung im Mittelalter oder noch viel früher zu suchen hat. Die schwedischen und norwegischen Arbeiten stehen an Schönheit und Feinheit nicht hinter den übrigen zurück. Unter den schwarzgestickten Kopftüchern, Hemdsäumen und Taschentüchern sind so zierliche, reizende und zugleich so rationelle Muster, dass wir sie unseren Damen und Stickmustersammlern für Stramin- und Perlstickerei auf das dringendste empfehlen. Aber die Manieren bei diesen gestickten Costümstücken sind mannigfacher. Die nordischen

Bäuerinnen wissen auch mit Goldfäden umzugehen und setzen aus farbigen Glasröhrchen oder langen Perlen von verschiedener Länge reizende geometrische Muster an ihrem Brust-, Hals- und Kopfschmuck zusammen, die alle modernen Perlarbeiten in Schatten stellen. Was uns aber am meisten überraschte, das war in der Ausstellung der schwedischen Frauen von der groben Hand der Bäuerinnen die zartesten und schönsten Spitzenarbeiten zu sehen. Es ist eine alte Geschicklichkeit, welche vor mehreren Jahrhunderten schon von den Nonnen von Wadstena ihren Bäuerinnen gelehrt wurde und nun sich traditionell und ungeschwächt forterbt. Wenn man diese Specialausstellung, in welcher die Arbeiten der Damen und der Bäuerinnen gemischt sind, prüfend durchgeht, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, wie viel jene noch von diesen lernen könnten und wie gut die Schönen des Landvolks thun werden, wenn sie die Arbeiten ihrer feineren und vornehmeren Schwestern nicht nachahmen.

Auch aus dem silbernen und goldenen Volksschmuck wäre Manches zu lernen. Zwar ist die Arbeit meistens roh, viel roher — vergleichsweise — als die Stickereien, aber die Motive, die an mittelalterliche Vorbilder erinnern, wie der aus viereckigen Plättchen zusammengesetzte Gürtel an den Dupfing, die Brustschliessen an die Tasseln des 12. und 13. Jahrhunderts, sind originell und liessen sich für den modernen Schmuck verwerthen.

Das ist zum Theil auch schon geschehen und wir sehen in Norwegen an einem äusserst lehrreichen Bei-

spiel, wie die Ueberreste der nationalen Kunst für uns nutzbar zu machen sind. Das Filigran, bekanntlich überall nur noch eine Eigenthümlichkeit des Volksschmuckes, existirte bisher auch nur in dieser Weise in Norwegen, ein intelligenter Goldschmied aber, Tostrup in Christiania, hat es mit Verfeinerungen und neuen Zeichnungen, ohne ihm seine Originalität zu rauben, für die modische Welt zu erobern gesucht und der Beifall, den er findet, beweist, dass ihm dies schon zum Theil gelungen. Seine in der Rotunde befindliche Exposition zeigt sein Verfahren, indem er die Zeichnungen stilvoller, fester und regelmässiger macht, andererseits, indem er das Genre erweitert und das Filigran auch noch auf andere Gegenstände des Luxus und des Gebrauchs anwendet. Irren wir nicht, so steht Tostrup in Norwegen und Schweden nicht mehr allein. Er reussirt und er wird Andere reussiren machen. Die Lehre aber, die man aus seinem Beispiel nehmen kann, gilt nicht bloss für seinen eigenen Kunstzweig, sondern für verschiedene andere Gebiete, die aus der nationalen Hausarbeit zu einer Industrie erhoben werden oder mit ihren künstlerischen Motiven in dieselbe aufgenommen werden könnten. Russland hat bereits Aehnliches gethan oder versucht, Schweden noch nicht, und doch wäre es für Schweden besonders angemessen. Eine wirklich originelle Kunstarbeit fängt an sich heute zu lohnen.

XII.

Nord-Amerika. — Brasilien.

Es ergeht dem Berichterstatter zuweilen wie jenem Lehrer, der »wieder einige Schüler sah, die nicht da waren«. Auch er muss zuweilen Dinge sehen, die nicht vorhanden sind, oder aus ihrer Abwesenheit wenigstens seine Urtheile bilden und seine Schlüsse ziehen. In diesem Falle befinden wir uns der Kunstindustrie Nord-Amerikas gegenüber. Von ihr kann man nicht sagen: sie glänzt durch ihre Abwesenheit, vielmehr sind wir eher zu dem Schlusse berechtigt, dass sie überhaupt nicht existirt, weil sie nicht auf der Ausstellung zu sehen ist.

Die amerikanische Abtheilung hat allerlei Missgeschick gehabt, bis sie uns vor Augen trat. Jetzt, da sie sich auf nicht unbeträchtlichem Raume uns vorstellt, sehen wir sie sicherlich nicht des Interesses entbehren, aber es liegt in anderen Gebieten als auf dem unsrigen. Gewiss wird der Schulmann nicht ohne Belehrung und Anregung an der amerikanischen Schulausstellung vorübergehen, und so werden die zahllosen Nähmaschinen, welche fast den Eindruck der Ausstellung zu beherrschen scheinen, und vieles Hausgeräth

lohnende Blicke auf sich ziehen. Für unseren Standpunkt aber, was die künstlerische Seite der Industrie betrifft, finden wir so gut wie gar nichts Bemerkenswerthes. Da wir die Photographien, deren Ausstellung uns übrigens sehr beachtenswerth erscheint, die Lithographien und andere Vervielfältigungskünste nicht in den Bereich unserer Besprechung hereinziehen, so haben wir von Gutem gar nichts zu erwähnen, als ein paar wohlgelungene Fussteppiche in orientalischem Stil von Bigelow in Clinton, Massachusetts. Ein paar ornamentirte Albumdecken, ein Waffenschrank mit Hirschhorn und allerlei kleinen Schnitzereien belegt, die Verzierungen der zahlreichen Musikinstrumente, das alles ist ohne Bedeutung und Originalität. Eine Reihe von Wand- und Standuhren, die sich mit nichts weiter zu schmücken verstehen, als mit lithographischen Frauenbildern, zeigen den Kunstgeschmack noch auf einer sehr niederen Stufe. Ebenso sind die Lackornamentationen der Nähmaschinen ohne alle Bedeutung. Und damit sind wir eigentlich schon fertig, wenn wir nicht etwa noch der Arbeit der Nähmaschinen selbst gedenken wollen, des Kleiderbesatzes und der zierlich feinen Benähungen höchst eleganter Damenschuhe, womit wir sicherlich auf ein ziemlich tiefes Gebiet der Kunstindustrie herabsteigen. Wir sehen keine Goldschmiedsarbeiten, keinen Schmuck, keine kostbaren Möbel, keine Bronzen u. s. w.

Und doch hat Amerika eine grosse, erfindungsreiche und neuerungssüchtige Industrie, und das Land hat Reichthum genug, um sich den Luxus jeder Art

zu gönnen; die Amerikanerinnen lieben den Putz und die Eleganz und thuen es in Raschheit und Uebertreibung oder Originalität der Moden allen Damen des Continents zuvor. Auch schafft Amerika zum grössten Theil alle die Dinge, die hier in Rede stehen und die wir auch zum Theil von der letzten Pariser Ausstellung kennen, aber eben so sicher, als sie existiren, entbehren sie auch jedes eigenen künstlerischen Verdienstes, daher sie sich auch mit vollem Recht nicht auf die Weltausstellung wagen. Die Concurrenz des Geschmackes würden sie eben nicht bestehen. Was Amerika an höheren Luxusgegenständen bedarf, das bezieht es zumeist aus Paris, der Hauptstätte seines heute schon nicht mehr geringen künstlerischen Bedarfs.

Soll und wird das immer so bleiben? Ist der amerikanischen Industrie, die heute durchaus auf das Praktisch-Künstliche statt auf das Künstlerische gerichtet ist, die ästhetische Seite ein für alle Mal versagt? Wir glauben das nicht. Bis heute freilich hat dem Amerikaner in seinem Drange nach Erwerb die Ruhe des Gemüthes gefehlt, die bis zu einem gewissen Grade nöthig ist, soll der Geist sich der Pflege des Schönen zuwenden. Die immer sich erneuernde Staatenbildung, die Cultur der weiten Strecken seines Landes mit allen ihren Erfordernissen beschäftigen seinen erfindungsreichen Kopf, seine unruhigen, vorwärts strebenden Gedanken hinlänglich, um sie nicht so scheinbar unnützen Dingen zuzuwenden, wie sie der Kunst angehören. Allein die Dinge ändern sich: der angesammelte Reichthum, die Ausbildung des geselligen

Lebens in den Grossstädten führen naturgemäss das Bedürfniss des Luxus und die Empfindung und Sehnsucht für die Schönheit des Lebens herbei. Die Literatur ist längst ein höchst bedeutendes Moment im amerikanischen Leben; schon wächst die bildende Kunst heran und beginnt mit tüchtigen Künstlern sich selbstständig zu machen, und sobald einmal vollauf erkannt worden, was bei uns heute ausser Frage steht, dass die Aesthetik auch ein grosser Factor im *money-making* ist, kann der Drang auch die Kunstindustrie selbstständig zu betreiben nicht fehlen.

Dazu mangeln freilich alle Bedingungen, die uns im alten Europa zugutekommen: es fehlt die künstlerische Tradition, die uns überall Arbeiten der Vergangenheit hinterlassen hat; es fehlen die gewandten und geschulten Arbeiter und die Mittel sie zu bilden; es fehlen die Kunstsammlungen, an denen der ästhetische Sinn des Publikums — und das ist fast die Hauptsache — geweckt und erzogen werden kann; es fehlen Interesse und Verständniss, Köpfe und Hände. Für das alles muss nun gesorgt werden.

Soll die Industrie Amerikas dem unabweislichen künstlerischen Bedürfniss unserer Zeit genügen — und es tritt vielfach bereits der Wunsch und Wille dafür zu Tage — so ist es mit den vorhandenen Kräften und Mitteln oder mit der Gründung eines vereinzelten Museums nicht gethan. Es müssen Kunstwerke aller Art, alte wie neue, aus der alten Welt massenhaft herbeigeholt und in Sammlungen durch die grossen Städte der älteren Staaten vertheilt werden; Lehrer und

Bildner sind herbeizuholen, Kunstschulen zu gründen und der Zeichenunterricht so zu organisiren, dass er auf die ästhetische Bildung des Publicums abzielt. Nur so sind Resultate zu gewinnen.

Ganz anders steht es mit Süd-Amerika, dessen Industrie einstweilen wohl niemand eine grosse Zukunft verheissen wird. Dennoch erweckt die Ausstellung Brasiliens, die nunmehr eröffnet ist, unser Interesse. Schon zunächst beim Eingang wird das künstlerische Gemüth von der ausserordentlichen Sammlung der Holzarten Brasiliens gefesselt, die, äusserst reich und mannigfach in den Farbentönen, hart und fein in der Textur, oder gezeichnet und geflammt je nach Wunsch, wenigstens das Material einer grossartigen künstlerischen Holzindustrie gewähren. Fragen wir aber nach der Anwendung, welche das Land davon macht, so ist diese eine äusserst ungenügende: ein paar Tassen und Kästchen mit Mosaikarbeit belegt, ein geschnitzter Betschämel, ein paar kleine gedrechselte Gegenstände, das ist alles, und dieses ist ohne Sinn für Form, Farbe und Zeichnung. Hier ist viel zu thun, will Brasilien selbst sein Material ausnützen.

Besser sind wir mit den Lederarbeiten daran: Sättel, Riemzeug, Koffer, insbesondere Möbelüberzüge, bei denen die feinen eingepressten Ornamente unsere Aufmerksamkeit erregen. Die Technik sowohl wie die zierlich und regelmässig gezeichneten Blumenornamente lassen auf eine alte Tradition schliessen, die mit den Eroberern und Colonisten von der pyrenäischen Halbinsel herübergekommen ist. Aehnliche Arbeiten treffen

wir noch überall in Süd- und Mittel-Amerika auf den Spuren der Conquistadoren.

Auch die getriebenen Silberarbeiten, womit das Reit- und Riemzeug geschmückt ist, so wie die kolossalen Silbersporen sind mit ihrer Verzierung nicht ohne Originalität. Selbst in den Mustern der Spitzen- und Weissstickereien, wovon eine hübsche Serie ausgestellt ist, stossen wir auf Anklänge alter, überlieferter Vorbilder aus der europäischen Heimat. Dasselbe ist es mit den geflochtenen Körben und den Poterien zum Volksgebrauch, zum Theil rothe Kühlgefässe, die an portugiesischen Ursprung erinnern.

Dagegen müssen wir den Ursprung einer anderen originellen und überaus reizenden Industrie im Lande selber suchen. Wenn wir uns den Federschmuck der Wilden Brasiliens betrachten, der mit den Waffen und anderen ihrer Arbeiten in einem besonderen Kasten ausgestellt ist, so wissen wir, woher die Idee zu den originellen Zier- und Schmuckarbeiten gekommen ist, zu denen hier die farbenprächtigen Geschöpfe Brasiliens benützt sind. Denn dass diese allein als Rohmaterial nicht dazu führen konnten, das sehen wir an der schlechten ungenügenden Verwendung, die im Lande von den prachtvollen Hölzern gemacht wird. Das farbenschillernde Gefieder dieser bunten Vögel, deren todte Leiber in Massen aufgehäuft sind, ist in äusserst geschickter und geschmackvoller Weise zu Fächern und Blumen verwendet und die goldglänzenden, grünen oder bläulichen oder bunten Käfer sind wieder, edelsteinartig in Gold gefasst, zu allerlei Schmuck in Gehängen

und Besatz verwerthet und wetteifern mit funkelnden Steinen, vor denen sie den metallischen Farbenglanz voraus haben. Lehrreich ist dabei zu sehen, wie das Material bei dem Federschmuck zu bestimmten Bildungen gezwungen hat. Die gewisse Steifigkeit dieser Federn veranlasste im Gegensatz gegen die wallenden, wehenden Federfächer des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, wie wir deren einen in der Liechtenstein-Galerie in der Hand der schönen Marie Luise von Tassis bewundern können, zu regelrechten Bildungen, und so sehen wir die Fächer alle sternförmig und kreisförmig aus wechselnd farbigen Federn gebildet, während in der Mitte gewöhnlich ein Colibri oder eine Rosette, ebenfalls aus Federn, steckt. Auch sieht man sie wohl mit kleinen Sternchen aus goldigen Käferflügeln verziert, die zuweilen unter dem weissen Flaum reizend hervorglänzen. Auch bei den Blumen, obwohl hier namentlich bei hängenden Blüthenzweigen zuweilen etwas naturalistische Gestaltung angestrebt ist, hat die Feder unwillkürlich zu stilistischen, regelmässigen Bildungen gezwungen, die nur um so künstlerischer und geschmackvoller sind, je mehr sie sich von der Natur entfernen. Ueberhaupt ist das ganze Genre so artig und hübsch, so liebenswürdig, so richtig zugleich in sich selber, dass es, obwohl so federleicht, doch allein schon der Ausstellung Brasiliens hinlänglich Anziehungskraft geben würde für alles, was noch Vergnügen findet am »schönen Schein«.

XIII.

Italien.

Italien hat wie eine Grossmacht in der Kunstindustrie ausgestellt, so reich, so bedeutend und so mannigfach sind seine Leistungen. Leider ist die »Installation«, um in der Weltausstellungssprache bureaumässig zu reden, herzlich schlecht ausgefallen. Gerade in der Galerie, wo seine schönsten Arbeiten sich befinden, ist das Arrangement vielleicht das schlimmste in der ganzen Ausstellung, die Rotunde natürlich ausgenommen. Allerdings kommt die Schuld nicht ganz auf Rechnung Italiens oder seiner Commission. Der Raum, der diesem Lande zugewiesen worden, steht in gar keinem Verhältniss zu der Menge und Vortrefflichkeit der ausgestellten Gegenstände, die sich massenhaft zusammendrängen. War nicht mehr Raum zu erlangen, so hätte Italien, um sich seiner Industrie würdig zu repräsentiren, gleich anderen Ländern einen Annex bauen müssen, und war das nicht zu erreichen — nun, so musste mit ordnendem Kunstsinn, der das Gleiche zusammenstellt und von Fremdartigem sondert, ein möglichst günstiger Eindruck geschaffen werden. So wie es ist, mischt sich fast alles bunt durcheinander,

Glas, geschnitzte Möbel, Majoliken, Marmor, Mosaiken u. s. w. Keine Fabrik als solche kommt zur Wirkung; sie muss mit der Schönheit und der Mannigfaltigkeit des Einzelnen einholen, was sie an Wirkung im Grossen durch das unvollkommene Arrangement verliert. Und das geschieht denn auch. Trotz alledem bildet die Industrie Italiens einen der anziehendsten Punkte der Ausstellung, und wer sie studirt und ihre Fortschritte in den letzten Jahren zu beurtheilen weiss, der wird ihre Bedeutung nicht unterschätzen.

Die italienische Kunstindustrie zeigt freilich ein Janus-Gesicht: mit dem einen Antlitz zieht sie die Menge an, mit dem andern die Kenner und die Feinfühligen. Zum Theil ergeht es ihr auch wie mit dem Magneten; womit sie die Einen reizt, stösst sie die Anderen zurück. Dies gilt z. B. von den zahlreichen Marmorarbeiten, die, eben zur Wohnungsdecoration und in den Decorateuren ihr Publicum von Käufern findend, mehr der Kunstindustrie als der Kunst angehören. Die zopfigsten und gewöhnlichsten Gegenstände, welche von der heutigen Genremalerei verschmäht werden und kaum noch für Bilderbögen gut genug sind, sieht man hier in feinstem Marmor mit wunderbarer Geschicklichkeit dargestellt. Der Kunstfreund, der noch eine Ahnung von den Aufgaben der Plastik hat, geht lachend oder ärgerlich über den verschrobenen Geschmack an diesen »Marmorbildern« (buchstäblich zu nehmen) vorüber, während die banausische Menge sie umsteht und hier die geschickte Darstellung des Stofflichen, der Seide oder der Wolle, oder den fleisch-

gewordenen Marmor bewundert, dort den Ausdruck im Gesichte des weinenden Kindes, dort den sentimentalen Gedanken eines Herzen zusammenschnürenden Amor oder den zierlichen Fuss eines zweideutigen Dämchens, der im allermodernsten Schuh mit hohen, doppelten Absätzen steckt. »Michel Angelo als Jüngling, der den Faun meisselt«, ein Gegenstand der freien Sculptur von Egidio Poggi, und zwar im Augenblick, wo »drohend Zweifel und Muthlosigkeit ihn schwankend machen« — welch eine wunderliche plastische Idee! Da wird nun ein späterer Bildhauer kommen und wird diesen grossen Egidio Poggi in Marmor meisseln, wie er den Jüngling Michel Angelo meisselt, der den Faun meisselt — und so mit Grazie ins Unendliche. Diese italienische Plastik hat nicht »einen Schritt ins Malerische« gethan, sie ist schon mit einem Schritt über das Gebiet der Malerei hinaus.

Die zwei verschiedenen Seiten der italienischen Kunstindustrie richten sich, die eine auf die moderne Gegenwart, die andere auf Italiens grosse Vergangenheit. In jener Richtung ist sie unbedeutend, gewöhnlich, selbst geschmacklos, in dieser ist sie kühn, umfassend, bahnbrechend und leistet selbst das Höchste.

Ganz auf modernem, französischem Standpunkt steht z. B. die Ornamentation der Seidenfabricate. Gewiss gibt es auch Gemüther, die, wie vor jenen Marmorfiguren, so auch vor den glänzenden Seidenausstellungen von Levera oder Bernardo Solei in Entzücken verfallen — ist ja doch ein glänzender, schön gefärbter Seidenstoff schon für sich allein ein Ver-

gnügen zum Ansehen — aber die Verzierung zeigt in keiner Weise eine Neigung, auf die wahrhaft prachtvollen Seiden- und Sammtstoffe der Genueser und Venezianer aus dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert zurückzugehen, während doch die gleichzeitigen Möbel so überaus zahlreich und auch glücklich nachgeahmt werden. Statt dessen sehen wir überall moderne Blumen oder die Ornamentation des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie unter dem zweiten Kaiserreich in Frankreich Mode geworden. Und wie weit stehen sie hinter den genuesischen und venezianischen Fabricaten zurück! Ebenso tragen die Posamentierarbeiten von Schnüren, Besatz und Quasten und was sonst zur Vervollständigung jener Seidengewebe gehört, den unnatürlichen, überkünstlichen, oft ganz architektonischen Charakter, wie er heute Mode ist. Noch schlimmer steht es mit den kirchlichen Gewändern nach Stoff und Stickerei, die unverändert jene ordinäre, unter der Herrschaft des Jesuitenstils entstandene Verzierungsweise zeigen, die sich aus wilden Ornamenten von Gold und Silber mit naturalistischen Blumen dazwischen zusammensetzt.

Was von Kirchenstoffen ausgestellt ist, zeigt keine Spur von jener edlen Reform, die jetzt fast überall auf diesem Gebiete eingetreten ist, und lässt somit auch gar keine Fortschritte seit der Ausstellung von 1867 erkennen. Auch hier brauchte Italien nur auf seine noch vielfach erhaltenen Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert zurückzugehen. Am auffallendsten vielleicht erscheint dieser doppelte Charakter der italieni-

schen Kunstindustrie in der Ausstellung der alten Thonwaarenfabrik von Ginori in Doccia bei Florenz, welche eine der grossartigsten und glänzendsten der ganzen italienischen Abtheilung ist. Diese Fabrik arbeitet in Faience und Porzellan zugleich und hat beides neben einander ausgestellt. So sehr wir aber jenen Zweig, der auf der Nachahmung der Majoliken beruht, zu bewundern alle Ursache haben, so sehr bleiben uns die Porzellane interesselos. Während in Frankreich und England sich das Porzellan gerade unter dem Einfluss der neuen Majoliken und Faiencen ganz geändert hat, zeigt es bei Ginori fast völlig sein altes Gesicht, ausgenommen jene Arbeiten, welche Copien der alten königlichen Fabrik von Capo di Monte sind.

Wie anders erscheint dagegen Italien, wo es sich seiner Vergangenheit zuwendet! Freilich muss man sagen, steht diese Seite seiner Kunstindustrie, die von Jahr zu Jahr sich ausdehnt, vielfach noch auf dem Boden der blossen Nachahmung, selbst der Copirung. Die manuelle Geschicklichkeit des italienischen Kunstarbeiters, mit der die Erfindung noch keineswegs gleichen Schritt hält, begünstigt diesen Standpunkt. Ausserdem bringt die Nachahmung den Nachtheil mit sich, dass wir in den verschiedenen Zweigen verschiedene Zeiten und Stile repräsentirt finden und so der Gesammtcharakter der italienischen Kunstindustrie mehr ein bunter als ein harmonischer ist.

Allein vorderhand kann das nicht anders sein. Wir leben eben in einer Uebergangsperiode, wo das Gute noch im Werden ist, und wir müssen zufrieden

sein, wenn die Industrie die Muster der Vergangenheit mit Energie und Verständniss ergreift. Aus der Uebung wird die Selbstständigkeit hervorgehen. Der moderne Geist drängt nach Neuem und die Erfindung auf Grundlage des Alten, die freie Umbildung und Erweiterung nach modernen Bedürfnissen werden nicht ausbleiben. So hat die italienische Kunstindustrie mit der Nachahmung des Alten aus antiquarischer Liebhaberei, selbst auch wohl zu Zwecken der Täuschung begonnen; sie hat diesen Standpunkt weit überholt und befindet sich in den meisten Fällen auf dem einer virtuosen Erneuerung; sie hat auch diesen zum Theil schon überwunden und sucht die Tradition selbstständig zu erweitern.

Dies gilt besonders von der Venezianer oder Muraneser Glasfabrication, die sich, wie wir später ausführlicher sehen werden, in wenigen Jahren ein Feld nach dem andern erobert hat. Bei alledem ist sie venezianisch geblieben und hat sich nicht auf die eigenthümlichen Weisen des englischen oder böhmischen Glases eingelassen. Was sie aber treibt, das ist schon völlig wieder ihr Eigen geworden. Den Eindruck wird man leicht empfangen, wenn man ein wenig die grosse, leider zu gedrängte Exposition Salviati's und der anderen Muraneser studirt. Das venezianische Glas hat wieder seine alte Stellung eingenommen und ist ein Factor in der Kunstindustrie der Welt; so jung wie es ist, so wird es doch bereits wieder in andern Ländern imitirt.

Fast gleich dem Glase erscheint bereits die moderne Majolikenfabrication Italiens, wenigstens nach der Ausstellung zu schliessen, die zahlreiche Theilnehmer aufweiset. Und doch ist ein grosser Unterschied. Das venezianische Glas ist längst in den vollen Gebrauch des Hauses eingedrungen, während alles, was jene Faienceindustrie schafft, mehr oder weniger noch immer als Luxusgeräth erscheint, wenn auch in sehr ausgedehnter Weise. So lange das aber der Fall, ist diese Kunst auch von der Mode abhängig, welche sie heute von dem Throne stürzen kann, den sie erst gestern bestiegen. In der Hauptsache ist auch die moderne Majolica noch immer Nachahmung, wenigstens bei den Italienern, wenn auch einzelne Fabrikanten, wie Ginori in Doccia, namentlich in der Bemalung, neben den Copien selbstständig vorzugehen trachten. Andere dagegen, wie z. B. Castellani, haben es nur auf möglichst täuschende Wiedergabe der alten und berühmten Muster abgesehen und es hat darin fast jeder seine eigene Weise, seine alte Lieblingsfabrik, die er imitirt. Nur Ginori ist allseitig: von der Mezzamajolica an und den metallglänzenden Arbeiten Giorgio's von Gubbio bis zu den riesenhaften Vasen der Fabrik von Urbino und den Meisterwerken eines Horazio Fontana sehen wir fast jedes Genre vertreten, mitunter vortrefflich gelungen. Doch scheint er sich auf die eigentliche Majolica zu beschränken und die späteren weissglasirten Faiencen vom siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, die jetzt in Frankreich eine so grosse Rolle spielen, ausser Acht zu lassen. Wir

haben sie nur bei einer einzigen anderen Fabrik vertreten gefunden. Dagegen hat Ginori, als Erbe der ehemals berühmten Porzellanfabrik von Capo die Monte, deren Arbeiten mit leichten und bemalten figürlichen Reliefs aufgenommen und führt uns eine grosse Auswahl solcher Nachahmungen vor Augen.

Neben die Majolikenfabrication stellt sich als dritter grosser Kunstzweig auf Grundlage der italienischen Renaissance die Möbelfabrication.

Auch hier haben wir es zunächst mit Luxusgeräth zu thun, das aber doch directer dem Gebrauche und der kunstgerechteren Ausstattung eines vornehmen Hauses dient. Die Arbeiten sind eben so zahlreich wie umfassend und mannigfach in Stil und Art. Verschiedene Städte nehmen daran Theil: Siena, Florenz, Turin, Venedig, Mailand u. a. und jedes Genre der Renaissance ist vertreten, von der zarteren Frührenaissance bis zu den derbkräftigen, oft stark naturalistischen Arbeiten, die man als die Weise Brustolone's zu bezeichnen pflegt. Bettgestelle, Camine, Kasten, Credenzen, Sessel, insbesondere auch Spiegel- und Bilderrahmen, die oftmals mustergültig und bewunderungswürdig sind, kurzum Hausgeräth aller Art wird uns vorgeführt. Neben die in Holz geschnitzten Arbeiten treten die sogenannten Cabinette, die Kasten und Kästchen in Ebenholz mit eingelegtem und gravirtem Elfenbein, so wie diejenigen, welche sich in reicher Zeichnung mit vergoldeter Bronze und bunten Steinen schmücken.

Diese bunten Marmorarten im Gemisch mit Jaspis, Lapislazuli, Agaten und durchschnittenen Perlen

werden bekanntlich noch anders, in dunkle Platten eingelegt, als sogenannte Florentiner Mosaik von der italienischen Kunstindustrie verwerthet. Wir sehen eine besonders grosse und reiche Ausstellung, meistens grössere Tischplatten, die sich fast unverändert nach herkömmlicher Weise mit Blumenbouquets und Kränzen schmücken, diesmal aber daneben auch stilllebenartige Verzierungen zeigen. In kleinerem Massstabe dienen sie zu zahlreichen Schmuckarbeiten, wofür Florenz und Rom die Hauptorte sind. Neben sie treten die Schmuckarbeiten in der sogenannten römischen Mosaik, welche das Bild aus unregelmässigen, sehr kleinen Steinchen zusammensetzt.

Hiemit sind wir auf ein anderes, in mancher Beziehung fast classisch zu nennendes Gebiet der italienischen Kunstindustrie gerathen, seine Schmuckarbeiten in Gold. Wir brauchen nur an den heute weltbekannten Namen Castellani zu erinnern, dem aber bereits erfreulicher Weise eine Reihe anderer Namen zur Seite tritt. Hier ist es aber nicht die Renaissance, welche die Vorbilder geliefert hat, so viel auch noch der zierlichen, mit Figürchen und Email reich geschmückten Musterarbeiten von der Art und Zeit Benvenuto Cellini's in den Cabinetten und Schatzkammern vorhanden ist, sondern es ist das griechische und etruskische Alterthum. Seinen wunderbaren Schmuck, eben so unvergleichlich in Feinheit der Arbeit wie in der Schönheit und Angemessenheit der Zeichnung, sehen wir hier bewundernswürdig wieder erstanden. Diese Vorzüge haben eine Revolution in dem modernen Schmuck her-

vorgerufen, die noch nicht zu Ende ist. Neben ihnen aber wollen wir der goldenen und silbernen Filigranarbeiten von Genua und Turin nicht vergessen, die ebenfalls in besonders reicher Ausstellung erscheinen. Wir müssen sie, vom ästhetischen Werthe ganz abgesehen, um so mehr schätzen, als mit ihnen eine ehemals bedeutende, nur traditionell im Volksschmuck erhaltene Kunstweise wieder in die moderne Industrie eingetreten ist.

Neben den Arbeiten in edlen Metallen sind auch Kunstarbeiten in Bronze und Eisen in Angriff genommen. Jene stehen allerdings (Michieli in Venedig) fast ausschliesslich auf dem Standpunkte der Imitation, geben aber grössere und kleinere Bronzen der Renaissance mit täuschender Fertigkeit wieder; Thore und Gitter in geschmiedetem Eisen von Pasquale Franci in Siena so wie die Nachahmungen der alten eisernen Fackelhalter und ähnliche Arbeiten zeigen, dass die heutigen italienischen Handwerker, was die Virtuosität der Hand betrifft, auch hierin ihrer Vorfahren würdig sind.

Noch verschiedene andere Arbeiten hätten wir zu nennen, welche mehr oder minder bedeutend die genannten Hauptzweige umspielen, die decorativen Arbeiten in Marmor, den Korallenschmuck, die Lackarbeiten von Catalano in Palermo, wollten wir die volle Bedeutung der italienischen Kunstindustrie erschöpfend darstellen. Es kam uns hier aber nur auf den allgemeinen Charakter an, da wir ohnehin dasjenige, was davon der Weltindustrie angehört und mit

den Schöpfungen anderer Länder in Concurrenz tritt, wie die Möbel, die Glas- und Schmuckarbeiten, an anderer Stelle genauer kennen lernen werden. Die allgemeine Schilderung ergibt uns aber das lehrreiche Resultat, dass Italien gross dasteht, wo es es sich an seine grosse künstlerische Vergangenheit anschliesst, klein, wo es modern verfährt. Leider scheint es diese Lehre auf dem Gebiete der reinen Kunst gänzlich vergessen zu haben.

XIV.

Das deutsche Reich.

Ohne Frage ist die deutsche Ausstellung eine grossartige und imponirende. Man empfängt den Eindruck, als ob es recht darauf abgesehen gewesen, das deutsche Reich auch auf dem Wahlplatz der Arbeit diesmal in seiner ganzen Grösse erscheinen zu lassen. Die Massen drängen sich und wenn man die Industrie nach ihren verschiedenen Zweigen durchgeht, so ist es, als ob keiner fehle, als ob alle in reichlichem Masse vertreten seien. Das Reich erscheint wie ein eminent industrielles Land und seine Industrie wie eine allumfassende, die allseitig für den Bedarf des Bürgers und des Staates sorgt, aber auch die höchsten Aufgaben der Kunstindustrie zu lösen hat. Nur Eines schädigt den Eindruck — die Grazien sind ausgeblieben.

Dieses Urtheil werden wir allerdings in vielen einzelnen Leistungen zu beschränken haben, wir werden manche gute und gelungene Versuche und Bestrebungen auch in ästhetischer Beziehung anerkennen müssen, wir werden, was auf der Pariser Ausstellung noch nicht der Fall war, den guten Willen, auch diesen berechtigten Forderungen der Industrie Genüge zu

thun, vieler Orten zum Durchbruch kommen sehen — das alles aber kann uns nicht hindern, den Gesammteindruck, den wir von der Ausstellung der deutschen Kunstindustrie erhalten haben, in jenes Urtheil zusammenzufassen.

Schon die ästhetische Seite des Arrangements ist eine unglückliche und merkwürdiger Weise gerade dort am günstigsten, wo die Schönheit gar nicht in Frage kommt, z. B. in der chemischen Abtheilung oder bei den Krupp'schen Kanonen. Man kann fast sagen: um so mehr es auf schönen Eindruck bei der Aufstellung abgesehen war, um so mehr ist er misslungen. Mit einem Hochroth, das gerade am Hauptplatz, wo man aus der Rotunde in den Transept tritt, an allen Wänden und Gestellen dominirt, hat man es besonders gut zu machen geglaubt, und siehe da, das Roth scheint so grell in die Augen, dass man die Gegenstände davor nicht ansehen mag. Auf diese Weise ist auch die Ausstellung der Schwarzwälder Uhren verdorben worden. Wo man ein dunkleres Roth zur Bekleidung der Wände gewählt hat, da hat man oben zur Abgrenzung wieder eine hochrothe Draperie hinzugefügt, recht um die gute Absicht wieder zu Grunde zu richten. Dieses schädigt z. B. den Effect einiger sonst anerkennenswerthen Zimmerausstattungen, wie sie die Galerie zur Rechten (von der Rotunde aus) einnehmen. — Ueberhaupt — und das lastet wie ein Fatum auf der deutschen Ausstellung — kommt man höchst selten zu einem reinen ästhetischen Genuss: immer ist etwas Störendes dabei, sei es in den Dingen selber, sei es im

Arrangement, sei es durch die Nachbarschaft. So z. B. gibt es in dem Umgang der Rotunde ein reizendes getäfeltes Renaissancezimmer von Joseph Steinmetz in München mit imitirten Gobelins in den Füllungen, das harmonisch warm, behaglich und echt künstlerisch gedacht ist; in dieses Zimmer aber hat man von der Schmid'schen Hoffabrik einen blauen Ofen mit so reich versilberten Ornamenten gestellt, dass er wie das Nebelhorn alles todtschreit. Es ist unbegreiflich, dass man den Missgriff nicht sah, den man hier machte.

Dazu kam nun die Ueberfülle der Gegenstände und die Zerrissenheit des Raumes. Die selbstständigen Nebengebäude Deutschlands sind zwar ausserordentlich reichlich, wenn auch unruhig beleuchtet, aber die Gegenstände drängen sich in solchen Massen, dass sie sich gegenseitig stören und für die Betrachtung kein Raum bleibt. Gute Gegenstände wollen auch gut und wenn möglich schön aufgestellt sein. Ein leichter, gefälliger Kasten, breites Glas, ein richtiger Hintergrund, eine gewisse Isolirung der Gegenstände durch den Hintergrund, das sind Dinge, die bei der Ausstellung, zumal wenn es sich um Kunstindustrie handelt, gar sehr in Frage kommen. In der deutschen Abtheilung, die ohnehin vielleicht am meisten durch den verkehrten Grundplan der Ausstellung zu leiden hatte, sind sie vielfach vernachlässigt.

Wenden wir uns nun den einzelnen Zweigen der Kunstindustrie zu, die wir an dieser Stelle nur ganz im Allgemeinen charakterisiren können — wir werden alle Spitzen und bedeutenden Erscheinungen später

näher kennen lernen — so wird man fast überall das Streben zum Besseren finden und anerkennen müssen, zugleich aber auch das Suchen und die Unsicherheit, auf welchen Wegen aus den alten Bahnen herauszukommen und das Ziel der modernen Geschmacksreform so wie Selbstständigkeit zu erreichen sei. Mussten wir die deutsche Kunstindustrie auf der Pariser Ausstellung als uninteressant bezeichnen, so wäre es ungerecht, dasselbe Urtheil jetzt wiederholen zu wollen. Gerade das Ringen und die verschiedenen Versuche sind lehrreich und interessant. Was zu fehlen scheint, das sind leitende Gesichtspunkte und die Macht der Autorität. Es arbeitet ein Jeder oder wenigstens jeder Ort auf eigene Hand, wenn er nicht der Mode und der hergebrachten Schablone folgt.

Dies gilt z. B. gleich von dem edelsten Kunstindustriezweige, der Goldschmiedekunst, in welcher sich sehr verschiedene locale Richtungen geltend machen und die bedeutendsten davon mit ausgesprochener selbstständiger und künstlerischer Tendenz. Die deutsche Goldschmiedekunst umfasst die höchsten Aufgaben und zugleich alles, was dem Schmuckbedarf der Menge gehört, und sie würde mit diesem Umfange einen höchst bedeutenden Eindruck von ihren Leistungen machen, wenn die Aufstellung nicht so zerstreut wäre.

Jene Richtungen, welche wir als local und selbstständig bezeichnen müssen, sind die von Berlin, von München und von Nürnberg. Wollten wir mit einem Worte, das aber nur *cum grano salis* zu verstehen ist, ihre Unterschiede bezeichnen, so würde die Berliner

durch ihren vorwiegend plastischen Charakter bestimmt, die Münchner durch einen architektonischen, die Nürnberger durch einen malerischen. Die Berliner Goldschmiedekunst ist immer noch vorwiegend antikisirend und sucht ihre grossen Aufgaben denkmalartig zu lösen; die Münchner trägt den altbekannten, wie es scheint, ziemlich festgestellten Charakter der Zeitschrift des dortigen Gewerbevereines, während die Nürnberger unter Krelings Einfluss sich, allerdings mit grosser Freiheit, an die Augsburger und Nürnberger Vorbilder des sechszehnten Jahrhunderts hält. Auf die einzelnen, zum Theil sehr bedeutenden Leistungen kommen wir später zu sprechen. Eine vierte, ebenfalls selbstständige Richtung ist die kirchliche Goldschmiedekunst in Westphalen und am Rhein, die nach und nach ganz mittelalterlich geworden ist. Eine fünfte, wenn nicht selbstständige und eigenthümliche, doch eigene Stellung behaupten die schwäbischen Schmuckarbeiten von Pforzheim und Gmünd und die von Hanau, die in einer hübschen Collectivausstellung beisammen stehen. Sie zeigen im Vergleich zu 1867 manche Neuerungen; der Fortschritt auf diesem Gebiete ist auch an ihnen nicht vorübergegangen; die Willkür und Sinnlosigkeit der Formen ist zwar geblieben, aber das Genre im Ganzen verfeinert. Was sonst von deutschen Arbeiten in Silber oder Silberimitationen auf der Ausstellung erschienen ist, das folgt der hergebrachten französischen Schablone oder hängt (wie z. B. Koch und Bergfeld in Bremen) noch gänzlich am Naturalismus.

Ist der Eindruck der Arbeiten in edlem Metall bei näherer Untersuchung wohl ein gemischter, doch ein keineswegs ungünstiger, so kann man das von den übrigen Metallarbeiten — von denen wir natürlich ausschliessen, was der reinen Kunst wie der reinen Industrie angehört — kaum sagen. Bei der Zerstreuung der Gegenstände ist freilich hier die Uebersicht und damit ein sicheres Urtheil schwer zu gewinnen. Technisch vollendete Arbeiten — das ist ja der grosse Vorzug der ausgedehnten deutschen Metallfabrikation, aber Vieles ist auch nur Technik oder Handwerk, was wie Kunst erscheint. Die Ilsenburger Eisengüsse z. B., obwohl sie sehr nützlich sind, weil sie die Kunst populär machen, sind und bleiben nur technische Copien und als solche Handwerk. Die kleinen Bronze-, Blei- und Zinngüsse, Gegenstände des verschiedensten Gebrauchs für den Schreibtisch oder sonst für die kleinen Bedürfnisse des Lebens, erheben sich nicht über das gewöhnliche Genre, mit Ausnahme der emaillirten Gegenstände von Sussmann und Ravené, welche sich das Ziel gesetzt haben, das gewöhnliche Luxusgeräth dieser Art in einer edleren und künstlerischen Manier zu ersetzen; sie erfüllen auch diesen Zweck bis zu einem gewissen Grade, um aber das Ziel völlig zu erreichen, müssten sie ihre etwas trockene, ich möchte sagen spitze, überzierliche Verzierungsweise um ein Guttheil ins Kräftigere und Einfachere übersetzen. Einen äusserlich bedeutenden Eindruck machen die zahlreichen metallenen Beleuchtungsgegenstände, insbesondere die Kronleuchter, die uns in gedrängten Massen etwas bedrohlich dicht über

dem Kopfe hängen. Es ist manches anständige Fabricat darunter, das wir uns wohl gefallen lassen, in Wirklichkeit aber nicht Eines, das uns mit aufrichtiger Freude, mit Entzücken erfüllt hätte. Dasselbe gilt von den Lampen.

Von sehr wenig Bedeutung aus künstlerischem Gesichtspunkte erscheint die deutsche Glasindustrie. Nur die gräflich Schaaffgotschische Fabrik zu Königshütte in Schlesien tritt mit gefälligen Neuerungen auf, indem sie (wohl nach englischen Mustern) im hellsten Krystallglas venezianische Formen imitirt, zuweilen auch in Verbindung mit geschliffenen oder geätzten Ornamenten. Die Gegenstände haben Reiz und Delicatesse, aber gegen die Vermischung so verschiedenartiger Weisen liesse sich Einiges einwenden. Ihre übrigen Arbeiten setzen die hergebrachten, zum Theil verkehrten Weisen des bunten Glases nur verfeinert fort. Andere Fabriken sind mit Formen und Ornamenten ebenfalls auf englischer Fährte, während Steigerwalds Neffe unter Münchner Einfluss steht und das Wesen im malerischen Beiwerk und nicht in den Eigenschaften des Glases sucht.

Im Porzellan hat Deutschland das Glück gehabt, seine beiden königlichen Fabriken zu Berlin und zu Meissen erhalten zu sehen, nur finden wir leider die Fabriken nicht, denen sie leuchtende Vorbilder sind. Beider Ausstellung ist gross und imponirend und, was nicht die Kunst, aber die Künste betrifft, die hier an das Porzellan gewendet sind (d. h., um nicht missverstanden zu werden, die Malerei und die Plastik), wohl

rühmenswerth. Und doch kann man von einer jeden sagen — beide haben ihren eigenthümlichen Charakter bewahrt —: sie ist gross im Kleinen und klein im Grossen, das will sagen, ihre kleinen Arbeiten sind ihren grossen bei weitem vorzuziehen. Das liegt aber mit in der Sache: das Porzellan verträgt eben eine gewisse Grösse nicht mehr, und um so weniger, wenn die Formen nach allen Regeln moderner Kunst ausgeführt sind. Sie sind steif, geschnürt und ungefällig. In Faiencen, Steingut und Fliesen ist die Mettlacher Fabrik von Villeroy und Boch rührig, strebsam und neuerungssüchtig; nur entdecken wir über all den Versuchen nicht den Punkt, der ihren Kern und Charakter ausmacht. Bei Fleischmann in Nürnberg sind wir darüber nicht im Unklaren, sein Standpunkt ist der einer antiquarischen Imitation, und von diesem Standpunkt aus sind die Leistungen gut, doch ist der Standpunkt nicht hoch. Ebenso erscheinen treffliche blaue Steinkrüge einer rheinischen Fabrik (Merkelbach) auch nur wie Versuche neben dem gewöhnlichen Geschirr.

Vielleicht den einheitlichsten Eindruck macht die Ausstellung der deutschen Möbel mit den dazu gehörigen Zimmerdecorationen. Nur hat das Arrangement mit seinen Draperien, mit der Unruhe der hereinhängenden Kronleuchter wieder Manches verdorben. Wir sehen mit Vergnügen und nicht ohne Ueberraschung, wie überall von Berlin bis Mainz und Karlsruhe in der reicheren Hausausstattung die Renaissance durchgedrungen ist, als wäre vom Zopf und moderner französischer Art nichts mehr zu spüren. Auch die

schönen stilvollen Tapetenmuster, zum Theil von Fischbach gezeichnet, die wir in den gleichen Räumen treffen, passen sehr gut dazu. Mag es in Wirklichkeit zum grossen Theil anders sein, so bedeutet doch dieses geschlossene Auftreten in der Ausstellung den Sieg für die Zukunft. Mustert man die einzelnen Zimmer und Gegenstände, so wird man manche gute und gelungene Arbeit finden, nur Eines fehlt — und das führen wir wieder auf den Mangel an Gefühl für Harmonie zurück, der die deutsche Ausstellung charakterisirt: es heimelt uns nicht an in diesen Räumen, es fehlt die Poesie des Hauses.

Auch das grosse und vielseitige Gebiet der deutschen Weberei zeigt überall gute Anfänge und gute Intentionen, manches auch von altbewährtem Ruf, wie die kirchlichen Brocatstoffe von Casaretto in Crefeld. Aber auch hier das alte Lied, dieselbe Klage. Die Spitzen der deutschen Weberei, die kostbaren Sammt- und Seidenstoffe insbesondere des Rheinlandes haben ihre Aufstellung recht im Mittelpunkt erhalten, im geräumigen Ausgang aus der Rotunde nach rückwärts. Aber ihre Kasten sind nicht Vitrinen, sondern Gebäude, in denen die Gegenstände dem Auge fernab liegen; die Mitte nimmt ein palastartiger Bau ein mit Marmorsockel — auf Säulen ruht sein Dach — alles verdunkelnd, sich selbst, seine Gegenstände und seine Nachbarn. In der Meinung, es recht, recht gut zu machen, hat man es eben ganz verfehlt, wie es dem Ungeschmack zu ergehen pflegt. Dagegen bietet der Inhalt wieder viel Erfreuliches, z. B. schöne stilisirte Möbel-

stoffe in Wolle und Seide aus Sachsen wie vom Rhein. Die kirchlichen Prachtstoffe mit mittelalterlich stilisirten Mustern, bisher fast nur am Rheine gepflegt, beginnen endlich herrschend zu werden; wir bemerken mit Vergnügen die von Gerdeissen und Ebner in München. Wir betrachten es ebenso als eine erfreuliche Erscheinung, die nicht ohne Folge bleiben wird, dass zwei Elberfelder Fabriken (Meckel und Gebhard) die indischen Brocatstoffe, auf deren decorative Bedeutung wir zum öfteren aufmerksam gemacht haben, imitiren. Auch die Leinendamastweberei strebt vorwärts und sucht die bisherige ordinäre Art ihrer Verzierungen durch schöne, stilvolle Muster zu ersetzen. Es gehen in dieser Beziehung die sächsischen Fabriken von Prölss und Söhne und Joseph Meyer in Gross-Schönau voran; die letztere zeigt auch gelungene Versuche mit blauen Borduren. Wenn man aber, wie es von Prölss geschieht, auf diesen einfachen, mittellosen Damastdecken figurenreiche mithologische Scenen zur Darstellung bringt, so geht man wohl zu weit; darüber werden wir später zu reden haben.

Auch die populäre kirchliche Kunst in Altären, Reliefs, Kirchengeräthen, die, insbesondere von München aus reichlich beschickt, in einem eigenen Annex Aufstellung gefunden hat, zeigt das Bestreben nach Veredlung, das in Wahrheit nöthig war. Die Veredlung bezieht sich aber mehr auf die Sculptur; die farbige Gesammterscheinung mit vielem blanken Gold, Blau und Roth ist bunt und profan. Dagegen wüssten wir von der Verzierung der Schwarzwälder Uhren, um die

man sich viele Mühe gibt, gar nichts Gutes zu sagen: diese Bestrebungen sind ganz und gar auf falscher Fährte.

So hat man überall in der deutschen Ausstellung den gemischten Eindruck aus Gutem und Schlechtem: den ernsten, vortrefflichen, auf Reform des Geschmackes abzielenden Bestrebungen folgt die Unsicherheit der Versuche, und das Veraltete, von der modernsten Zeitströmung gänzlich Unberührte steht ihnen zur Seite; zu gelungenen, ja mitunter vortrefflichen Arbeiten, — wir werden sie zum Theil noch kennen lernen —, die den Hautgout künstlerischer Feinschmecker befriedigen, gesellen sich massenhaft die verkehrtesten und vulgärsten Dinge, die, wie z. B. die Muster der Stickfabriken, nur zeigen, dass es vorzugsweise die deutsche Industrie ist, welche für den Ungeschmack der Menge und das ästhetische Verderben des Hauses sorgt; und endlich zeigt die sonst so imponirende Schulausstellung, dass die Wege zu helfen weit aus einander gehen und Schule und Industrie oftmals gar keine Beziehung mit einander haben. Unter diesen Umständen wäre wohl ein grosses Kunstinstitut segensreich, das, mit der Sicherheit einer Autorität ausgerüstet, all den zerstreuten Bestrebungen ein festes Centrum böte und nach allen Richtungen hin über seine Mauern hinaus, insbesondere auch dort, wo man in Abgelegenheit sich nicht selber helfen kann, eine agitatorische Thätigkeit eröffnete und energisch unterhielte.

XV.

England.

Der Leser wird sich aus der Einleitung zu diesen Berichten erinnern, dass England es war, welches die Reform der modernen Kunstindustrie begonnen hat und zwar, von Seiten der geistigen Führer wenigstens, sofort in einer bestimmten Richtung, indem der kunstmässige Geschmack dem willkürlichen entgegengesetzt wurde. Da es hiebei auf eine Hebung der Industrie eben so wohl wie auf eine ästhetische Erziehung des Volkes abgesehen war, so sind die Fragen aufzuwerfen: wie weit entspricht die englische Kunstindustrie heute auf unserer Ausstellung jenen Bestrebungen und wie weit ist der neue Geschmack in das Volk eingedrungen, also wie weit haben jene Bestrebungen überhaupt zu wirklichen Resultaten geführt?

Aeusserlich betrachtet, ist es wohlbekannt, dass die englische Kunstindustrie seit dem Beginn jener Bestrebungen sich in ihrer Production und in ihrem Werthe vergrössert hat, dass ihr Export gewachsen und dass sie selbst nach Frankreich hinein Gegenstände solcher Zweige einführt, die früher nur von Frankreich nach England importirt wurden. Also im-

merhin ein Erfolg, der in gewissen Kreisen als der einzige geschätzt wird. Wie sehr aber der Ruf der englischen Kunstindustrie, der vor zwanzig Jahren ästhetisch gleich Null war, gewachsen ist, das wissen alle diejenigen am besten, die den modernen Wandlungen auf diesem Gebiete gefolgt sind und von den englischen Bestrebungen sich haben zu gleichen Bemühungen anregen lassen.

Sehen wir uns nun die Gegenstände der Ausstellung an, so werden Kenner englischer Zustände bei erster Uebersicht bemerken müssen, dass die Ausstellung unvollständig ist, dass manche Zweige oder Richtungen, die für England von grosser Bedeutung sind, wie z. B. die mittelalterliche, die sonst auch wohl gesondert in einem »Mittelalterhof« zur Darstellung gelangte, so gut wie gar nicht vertreten ist; die Bronzen, Messing- und Eisenarbeiten dieser Richtung fehlen ganz, ihre Möbel fast gänzlich. Andere Zweige, wie die der Leinendamaste, der Spitzen und Spitzenvorhänge, sind wenigstens ungenügend zur Ausstellung gelangt; in den Fliesen fehlen gerade die schönsten Arbeiten, die von Simpson, die nur in dem eisernen Haus des englischen Commissariats an einem kleinen Camine sozusagen unsichtbar zu sehen sind.

Nichtsdestoweniger drängt sich uns sofort eine Wahrnehmung auf. Wenn wir die englische Ausstellung mit der benachbarten französischen vergleichen, so zeigt sich die englische von der französischen grundverschieden, und das selbst dort, wo wir wissen oder vermuthen, dass französische Künstler, wie sie zahl-

reich in England leben, Idee und Zeichnung gegeben haben. Das liegt nicht darin, dass die englischen Arbeiten eben schlechter wären, sondern der allgemeine Charakter ist ein verschiedener; sie sind anderen Geistes Kinder. Will man sich von diesem allgemeinen Charakter Rechenschaft geben, so wird man finden, dass die Franzosen trotz vieler Veränderungen, ich möchte sagen im englischen Geiste, d. h. in der Richtung eines stilvollen, kunstmässigen Geschmacks, im Wesentlichen ihrer Natur und Art treu geblieben sind, die Engländer dagegen ebenso im Allgemeinen den Charakter tragen, der von der Reform angestrebt worden.

Freilich nur im Allgemeinen, im herrschenden Gesammtcharakter, denn wenn wir die Dinge im Einzelnen betrachten, so sehen wir unzählige Ausnahmen. Aus dem bunten Gemisch von Altem und Neuem, von Schlechtem und Vortrefflichem, von Stilvollem und Phantastischem, von Gutem und Thörichtem, aus dem Gemisch der verschiedensten Stile und Formen erkennen wir nur zu deutlich, dass die Reform und ihre Weise noch lange nicht vollständig in Fleisch und Blut der englischen Industrie und des englischen Publicums übergegangen ist.

Nichts vielleicht zeigt dies deutlicher, als die Ausstellung der grossen Silberwaarenfabrik von Elkington, die ungefähr für England die Stellung und Bedeutung hat, welche Christofle in Frankreich einnimmt. Man kann kaum ein grösseres Kunstgemisch sehen, als wir es hier beisammen finden. Das Hauptstück ist die sogenannte Helicon-Vase, ein grosser Tafelaufsatz, von

Morel Ladeuil, der wenigstens dem Namen nach ein Franzose ist, erfunden, aber ganz im Sinne der englischen Reform gedacht und so in Form und Ornament durchgeführt. Das Gegenstück dazu, ebenfalls ein Tafelaufsatz, die »Internationale Volunteer - Preistrophäe«, von einem Engländer Willms gezeichnet, ist wiederum fast naturalistisch in der Idee und antikisirend ausgeführt.

Unter den übrigen zahlreichen Arbeiten dieser Firma, gross und klein, kann ein Jeder etwas nach seinem Geschmack aussuchen, da gibt es Renaissance in Hülle und Fülle, da gibt es glatte griechische Gefässe und auf der anderen Seite den crassesten Naturalismus mit schalentragenden Palmbäumen und dem ganzen Genre der Eulen, Bären, Füchse, Känguruhs, die als Gefässe zu dienen haben, daneben Louis XV. und Louis XVI. und viele unbeschreibliche Phantasiegebilde, die eben nur modern sind, ohne einen Charakter zu tragen, und endlich das Chinesenthum, allerdings mit sehr freier Behandlung in den Gefässen von Zellenschmelz. Wir würden es nicht anders finden bei den Juwelierarbeiten Hancocks, doch werden wir darüber später ausführlicher zu sprechen haben, wie über Vieles, was wir hier eben nur andeuten.

Den meisten und durchgreifendsten Erfolg zeigt wohl die Reform auf dem Gebiete der Möbelstoffe und Teppiche so wie dem entsprechend auch der Tapeten. Die gemusterten Vorhängstoffe in schwerer Wolle, zum Theil auch in Verbindung mit Sammt und Seide ausgeführt, haben fast durchwegs stilvolle Flächenmuster

und zwar mit grösserer Hinneigung zu den Prachtstoffen der Renaissance, wie sie aus den Genueser und Venezianer Fabriken des 16. Jahrhunderts hervorgegangen sind, als zu denen des Mittelalters, insbesondere der gothischen Zeit. Alle diese Stoffe sind in vollem Einklang mit der Richtung der Reform. Nur die Seidenstoffe der grossen Poplinfabrik von Pim Brothers in Dublin zeigen einige Anlehnung an den französischen Geschmack und seine heutige Vorliebe für das 18. Jahrhundert, aber dies auch in so massvoller Weise, dass man sieht, wie sie sich dem englischen Einfluss nicht entziehen können.

Scheinbar anders und in Wirklichkeit doch fast ebenso verhält es sich mit den Fussteppichen. Im Gegensatz gegen die noch vor zehn Jahren in England herrschende Mode, welche den Teppich mit kolossalen Blumen, Wiesen und Gärten oder mit Architekturstücken bedeckte, hat die Reform den Geschmack fort und fort auf die orientalischen Teppiche als Muster ihrer Art hingelenkt und heute sehen wir in der That diesen englischen Kunstzweig von der orientalischen Weise beherrscht. Was von alter Art übrig geblieben, erscheint fast nur noch wie Ausnahme oder hat seinen Sitz auf den kleinen Bett- und Kaminteppichen (*hearthrugs*) aufgeschlagen, wo sich noch allerlei phantastische Geschmacklosigkeiten ungezügelt ergehen. Was neben den orientalischen Mustern — und diese liefern ohne Frage die meisten und die schönsten Beispiele — sich noch geltend macht, das sind mindestens stilvoll gezeichnete Flächenmuster in einfach harmonischer Far-

benhaltung oder kleineren Blumen in ganz regelmässiger Vertheilung. Diejenige Art, welche in Frankreich die grössten Prachtstücke geliefert hat, die Plafondmuster in der Weise des achtzehnten Jahrhunderts, ist in der englischen Abtheilung nur ganz vereinzelt vertreten.

Den Möbelstoffen pflegen die Tapeten zu entsprechen, daher auch bei ihnen die vollkommenste Umwandlung stattgefunden hat. Man betrachte die Beispiele von Zimmerdecorationen, wie sie inmitten der englischen Ausstellung stehen; sie sind durchwegs ernst, dunkel, ruhig und stilisirt in der Zeichnung, und dies kann man heutzutage schon als die gewöhnliche Weise in den besseren Wohnungen annehmen. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht das decorirte Leinenzeug, doch hat auch diese Damastweberei in ihrer Ornamentation Veränderungen erlitten, was zwar an den vereinzelten und wenig charakteristischen Beispielen auf der Ausstellung nicht zu constatiren ist. Dasselbe ist es mit den Spitzenvorhängen, an denen man nur eine massvollere Haltung im Naturalismus erkennen kann, wodurch sie sich hinlänglich von den französischen Arbeiten unterscheiden. Die eigentlichen Spitzen stehen zu sehr unter dem Einfluss der alten echten Spitzen von Brüssel, Valenciennes, Mecheln, um sich ornamental mit voller Freiheit ergehen zu können.

Eine höchst eigenthümliche Erscheinung bilden die englischen Möbel, bei denen wir schon vor zwei Jahren auf der Londoner Ausstellung eine Hinneigung zur farbigen oder malerischen Decoration im Gegen-

satz zum geschnitzten Relief bemerkten. Man wird diese Möbel auffallend verschieden finden von den französischen, und doch ist es nicht dasjenige, was man hätte von der Reform oder vom englischen Charakter erwarten sollen. Während der englische Geschmack von ehedem, wie er mindestens vor zwanzig Jahren herrschend war, seinen Charakter in plumpen, steifen, schwerfälligen Formen zu erkennen gab, ist heute gerade Ueberzartheit das Charakteristische. Die Arbeit ist meist von erstaunlicher Feinheit und Ausführung, so sehr, dass sie selbst — auffallend für England — den praktischen Gebrauch beeinträchtigt. Die Profile wagen sich nirgends heraus, sondern sind flach und matt. Die Zeichnung der eingelegten farbigen Hölzer oder des Elfenbeins ist so zierlich, dass sie mager und dürftig erscheint; das Elfenbein zuweilen rosa schattirt, lichtgelbes Holz mit Vorliebe verwendet, so dass auch der coloristische Anblick dieser Art von Möbeln, die, allerdings in eigenthümlicher Weise, an die zartesten Schöpfungen von Louis XVI. erinnern, schwächlich, fast süsslich ist.

Ganz im Gegensatz zu diesem, wie es scheint, heute in der vornehmen Mode vorherrschenden Genre strebt ein Geschlecht sehr begabter und unterrichteter Architekten nach rationeller und solider Gestaltung des Möbels mit Anlehnung an mittelalterliche, zumal romanische Motive und zum Theil mit vertieft eingeschnittenen und gefärbten Ornamenten. Auch diese Art, die mehr im Einklang mit den ursprünglichen Reformbestrebungen sich befindet, ist mit einigen cha-

rakteristischen Beispielen, doch nicht nach ihrer Bedeutung vertreten. Dagegen vermissen wir so gut wie gänzlich die Renaissance, die jetzt überall in Frankreich, Italien, Oesterreich und Deutschland Boden gewinnt.

Fehlt die Renaissance bei den Möbeln, so hat sie sich um so mehr in einem anderen Zweige der Kunstindustrie eingenistet, in den Faiencen, doch in so eigenthümlicher Weise, dass sie kaum noch zu erkennen ist und man auf den historischen Ursprung zurückgehen muss. Die Faiencefabrication ist heute das Lieblingskind der englischen Kunstindustrie und gewiss für das Auge die auffallendste Erscheinung in der ganzen Ausstellung dieses Landes. Und doch ist sie kaum fünfzehn Jahre alt. Höchst bescheiden war ihr Anfang, höchst erfreulich ihr Auftreten und ihre erste Entwicklung.

Als Imitation der Faiencen und Majoliken des sechszehnten Jahrhunderts beginnend, gab sie uns Hoffnung, dass wir von den undecorativen Decorativstücken der grossen Porzellanfabriken befreit würden, und es ist das auch zum guten Theil geschehen. Heute aber, wenn wir das Chaos bunter Formen und Farben in der englischen Faienceausstellung betrachten, so müssen wir gestehen, dass der ganze Fabricationszweig ins Kraut geschossen ist. Es haben ihm Zaum und Zügel gefehlt und er ist geradezu verwildert. Es ist unläugbar, dass er im Einzelnen ausserordentlich viel schöne und reizende Gegenstände bietet, dass seine Technik enorm gestiegen und erweitert ist, dass er sich ein neues Feld

nach dem andern erobert. Aber gerade hierin liegt die Gefahr. Es ist eben alles hier zu finden, was von den Aegyptern herab bis auf unsere Zeiten in diesem Zweige geschaffen worden und der chinesische Zopf glänzt neben der edlen griechischen Form und den reizenden Schöpfungen der Renaissance.

Die barocksten künstlerischen Gedanken, wie sie nur englischer Ungeschmack in seiner schlimmsten Zeit hätte zu Stande bringen können, sind so sehr zur Darstellung gekommen, dass sie fast den Eindruck beherrschen. In den Farben gibt es keinen Ton mehr, den je dieser Kunstzweig geschaffen, der nicht von Minton und seinen Genossen wieder gefunden, und doch gibt es zahllose Gegenstände, und namentlich sind es die grössten der Form nach, wo die Farben hart und unharmonisch neben einander stehen und der Anblick ein bunter und greller ist. Man möchte fragen: gibt es denn kein South-Kensington-Museum in London, das dieser Verwilderung mit seiner Autorität Einhalt thun kann? Die Entwicklung, welche dieser hoffnungsreiche Industriezweig heute genommen hat, ist fast bedauernswürdig.

Weit erfreulicher ist der Anblick der farbigen, glasirten Fliesen, deren Fabrication und Gebrauch, bei uns noch gänzlich unbedeutend, ja kaum existirend, in England zahllos ist. Zwar rühren auch hier sich die Anfänge von jenem Bestreben, alles, auch das Unpassendste leisten zu wollen, aber im Allgemeinen ist der Charakter noch gesund und einzelne Beispiele sind von ausserordentlicher Schönheit. Ebenso gibt es noch an-

dere Erscheinungen unter den englischen Thonwaaren, die rühmenswerth sind, wie die einfachen, aber edel geformten Steingutkrüge der Fabrik von Doulton in Lambeth, welche mit einer Art Sgraffiten eine neue Decoration hinzugefügt hat. Auch unter den eigentlichen Porzellanen gibt es neben manchen barocken Einfällen, die immer noch vorkommen, viel reizende und angemessene Decoration.

So mischt sich in der englischen Ausstellung der Charakter aus Gutem und Schlechtem, aus einfach Edlem und Bizarrem. Den Fortschritt, den die Kunstindustrie, den der Geschmack des Landes seit dem Beginn der Bestrebungen gemacht hat, ist ohne Frage ein ausserordentlicher, wenn man die tiefe Stufe bedenkt, auf welcher sie vor zwanzig Jahren standen. Heute lernen, trotz alledem, die Franzosen von ihnen und haben vielfach die von England zuerst betretenen Wege befolgt. Aber es scheint, als ob gegenwärtig in dieser Entwicklung der englischen Industrie künstlerisch ein Stillstand eingetreten, als ob die Anregung, die Kritik, die Führung, die sonst vom Kensington-Museum und seinen Freunden ausgingen, erschlafft seien. Der Eindruck, den wir erhalten, ist der, dass die Masse wächst, dass die Wege sich mehren, aber dass sie zahllos aus einander laufen.

XVI.

Frankreich.

Auf Eines waren wir immer gespannt bei der französischen Ausstellung, welche Veränderungen nämlich mit der Kunstindustrie Frankreichs seit 1867, dem grossen Jahre von Paris, und besonders auch seit dem letzten Kriege vor sich gegangen. Nicht als ob wir erwartet hätten, dass die Schöpferkraft Frankreichs durch die Unglücksfälle erlahmt sei oder durch den Weggang so vieler deutschen Arbeiter wesentlich beeinträchtigt wäre. Wir wussten aber, dass die französische Kunstindustrie, durch die Lehren der Pariser Ausstellung gewitzigt, mancherlei sich angeeignet habe, was ihrer bisherigen Natur widerstrebend schien, und wir glaubten mit einigem Grund annehmen zu müssen, dass der Ernst der Zeit ein wenig in das Gewissen geschlagen und möglicher Weise der französische Geschmack von seiner frivolen, coquetten und spielerischen Art verloren haben könne. Hing doch diese frivole Art aufs engste mit dem zweiten Kaiserthum und dem Bonapartismus unserer Tage zusammen, die in richtigem Gefühl der Wahlverwandtschaft nicht den trockenen, strengen Stil des Empire, sondern die leichte Kunst der zweiten

Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder auf den Schild erhoben hatten. Man konnte hoffen, dass mit dem Sturz dieses Kaiserthums auch dieser Kunstgeschmack wieder abgethan sei und mit der Republik eine strengere und ernstere Richtung auch in die Kunstindustrie einziehen werde.

Ganz haben wir uns hierin auch nicht getäuscht: die Formen und Ornamentationen der französischen Kunstarbeiten sind vielfach andere geworden und tragen dem Zeitgeist Rechnung, nicht dem politischen, sondern dem, der in den reformatorischen Bestrebungen auf dem Gebiete des Geschmackes ausgesprochen ist. Nichtsdestoweniger ist der Geist der alte geblieben, der französische Geschmack als Nationaleigenthümlichkeit hat sich nicht geändert. Der Franzose ist auch heute Franzose in der Kunst wie in der Politik.

So treten in der ohne Frage glänzenden Ausstellung Frankreichs die Kunstformen der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, der Uebergang aus dem Rococo in den Stil von Louis XVI. und der Stil Louis XVI. selbst als die dominirenden hervor, gerade wie es 1867 in Paris der Fall war, nur dass sich andere Formen unter sie mischen, die damals noch nicht in Uebung waren. Damit ist denn auch jener Charakter des Bizarren, Capriciösen, Willkürlichen und Coquetten geblieben, obwohl durch die Beimischung gemildert.

Aber das ist nur die eine Seite der französischen Kunstindustrie. Ein zweiter Charakterzug ist der der Universalität. Die französische Ausstellung ist fast wie

eine kleine Weltausstellung. Was anderswo als Specialität erscheint und die Stärke eines Landes bildet, die Franzosen haben es auch versucht und ausgestellt. Es ist, als wollten sie niemandem eine Eigenthümlichkeit lassen. So sehen wir bei ihnen zum Beispiel die Kameen und den Korallenschmuck Italiens, die Gewebe Indiens und Chinas, die emaillirten Gefässe des Orients. Zum Theil machen diese Arbeiten bloss den Eindruck, als wollten sie sagen: wir können das auch; zum Theil aber sind sie wirklich französisch geworden und in Fleisch und Blut des französischen Geschmackes übergegangen.

Und das ist ein dritter Charakterzug der französischen Kunstindustrie, eben diese erstaunliche Assimilationskraft. Sie nimmt alles auf und macht alles zum Ihrigen. Wenn wir die ganze französische Ausstellung mustern, so erscheint sie ausserordentlich vielseitig, künstlerisch noch mehr als 1867 in Paris; wir werden sehr viel darin zu bewundern haben und, doch ist von eigentlicher Erfindung blitzwenig darin.

Es ist alles ein Spiel und zuweilen ein sehr anmuthiges Spiel mit bekannten und gegebenen Elementen, mögen sie nun den alten Aegyptern und Griechen, mögen sie dem Mittelalter oder der Renaissance, dem Zopf und Rococo, Indien oder China entlehnt sein. Es ist für die Gegenwart wenigstens der grosse Vorzug der Franzosen, der ihnen einstweilen noch ihre hervorragende Stellung sichert, die Versatilität, die unglaubliche Leichtigkeit der Hantirung, die aus allem sofort etwas zu machan versteht, ein Vorzug, der, seit

Jahrhunderten eingeübt, nunmehr nach natürlichem Gesetz fast wie ein angeborner erscheint. Aber mit dieser Eigenschaft ist auch der Mangel an wirklicher Originalität verbunden, den wir bald herausfühlen, wenn wir uns durch den glänzenden Schein nicht blenden lassen. Was Frankreich uns heute Neues zeigt, das heisst Neues im Vergleich zu 1867, das ist alles Nachahmung oder durch Nachahmung angeregt. Es lässt sich das im Gebiete der Bronzen, der Faiencen, der Seidenstoffe mit Leichtigkeit nachweisen.

Ebenso wie es an eigentlicher Erfindungskraft und wirklich originellen Gegenständen fehlt, ebenso, möchte man fast sagen, fehlt auch das wahrhaft Schöne; wenigstens steht die Zahl dessen, was wir so bezeichnen möchten, in gar keinem Verhältniss zu dem Glanz und Aufwand der französischen Kunstindustrie. Wir legen hier allerdings den höchsten Massstab an und ziehen unsere Vergleiche nicht mit dem, was sonst die Gegenwart in anderen Ländern schafft, sondern mit dem, was die Vergangenheit, was die Kunst der Alten, des Orients, der Renaissance geschaffen hat. Wir antworten nicht auf die Frage: wer macht es besser? sondern: wer hat es besser gemacht? und hier sind wir mit der Antwort nicht in Verlegenheit. Man wird uns zwar einwenden, dass dieser Massstab ein ungerechter sei, da man die Zeit nur mit ihrer eigenen Elle messen könne. Das würde richtig sein, wenn wir einen bestimmten Zeitstil hätten, aus dem wir nicht herauskönnten. Dass dieses aber nicht der Fall ist, beweist eben die französische Industrie, indem sie sich der Kunstmotive

aller Zeiten und Völker bemächtigt. Wir werden daher nicht unrecht thun, wenn wir sie mit diesem Massstab, das ist mit dem Mass absoluter Schönheit messen. Die Ansprüche des französischen Geschmackes gehen auch nicht niedriger.

Also betrachtet, ist, von einzelnen, wir wollen sagen von vielen einzelnen Gegenständen abgesehen, der Standpunkt der französischen Kunstindustrie nicht der des Schönen, sondern der des Hübschen. Das Streben geht auf das Anmuthige und Gefällige, Neue und Ueberraschende, nicht auf das Edle und Einfache. Das Schöne wird nur zu oft in Nebendingen gesucht oder in der Ausführung mit wahrhaft glänzender Technik, welche die Augen oftmals über den wahren ästhetischen Werth des Gegenstandes täuscht und blendet. Freilich ist in der Kunstindustrie die Technik eine grosse Sache, welche bei uns nur zu oft vernachlässigt wird und noch lange nicht vielseitig genug ist. Die französische Technik ist reich in ihren Manieren, zuweilen virtuos in der Behandlung, wo Virtuosität und Bravour am Orte sind, sonst aber fein durchgeführt bis zur höchsten Vollendung, und alle Künste der Welt scheint sie sich angeeignet zu haben.

Bei solchem künstlerisch wie technisch universellen Charakter ist es schwer irgend einen Zweig der Kunstindustrie hervorheben zu wollen, in welchem die Franzosen ganz besonders hervorragen und aus welchem sie eine Specialität gemacht haben. Die Bronzen, die Arbeiten in Silber und Silberimitationen, die Juwelierarbeiten, die Faiencen und Porzellane, die Woll- und

Seidenstoffe, die Möbel, die Spitzen, die künstlichen Blumen, sie erscheinen alle gleich entwickelt und auf dem gleichen künstlerischen Standpunkte. Man kann nur sagen, dass einzelne Zweige minder reich vertreten sind, einer, der im Jahre 1867 viel Bewunderung erregte, ist sogar ganz oder so gut wie ganz ausgeblieben. Wir meinen das Glas, das, von Spiegeln und Lustern und verzierten Fensterscheiben abgesehen, als Kunstindustrie nicht vorhanden ist. Die Ursache liegt wohl darin, dass die berühmten Glaswerke von Baccarat, welche die Führung hatten, auf dem an Deutschland gekommenen lothringischen Boden liegen. Auch Sèvres ist in Folge der Schicksale, die es erlitten hat, ausgeblieben und damit fehlt auch den französischen Porzellanen ihre glänzendste Erscheinung.

Die formellen künstlerischen Veränderungen, welche die französische Kunstindustrie seit dem Jahre 1867 erfahren oder als ornamentalen Zuwachs angenommen hat, liegen besonders in zwei Richtungen. Einmal ist es der Orient, welcher auf ihrer grossen Ausstellung den Franzosen wenn nicht imponirt hat, doch ausserordentlich interessant vorgekommen sein muss. Damals gab es in der französischen Kunstindustrie eigentlich nur einen Zweig, welcher wirklich orientalisch aussah und mehr oder weniger direct imitirt war: eine gewisse Art von Faiencen nach persischen oder rhodischen Mustern, welche hauptsächlich Theodor Deck vertrat. Daneben waren auf Anregung altchinesischer Gegenstände die zahlreichen Gefässe und Arbeiten in *émail cloisonné* entstanden, die sich aber so von ihren Vorbildern ent-

fernt und französisirt hatten, dass man ihren Ursprung vergass. Heute, da der Orient eine grössere Rolle in der französischen Kunstindustrie zu spielen beginnt, haben sich diese Arbeiten auffallender Weise, wie wir später noch genauer sehen werden, ihren Mustern wieder genähert, statt dass man hätte erwarten sollen, sie würden sich von Jahr zu Jahr selbstständiger machen.

Auch sonst bricht unter den Bronze- und Silberarbeiten, die im Uebrigen vielleicht am meisten den hergebrachten Charakter bewahrt haben, der Orientalismus noch verschiedentlich durch. So sind zur Ornamentation der Gefässe, namentlich in Silber auf schwarzem oder roth oxydirtem Grund eine Menge chinesischer Zeichnungen von Ornamenten, Landschaften und Figuren benützt und die schwarzen, silberbeschlagenen indischen Gefässe von Bedree sind vielfach und reizend imitirt. Auch in den Faiencen hat sich der Orientalismus ausgedehnt, insbesondere aber eine neue Stätte in den Gewerben gewonnen. Und merkwürdiger Weise, während es anderswo die Teppiche sind, welche sich nach Smyrnaer, persischer oder indischer Art orientalisirt haben, sind es bei den Franzosen vielmehr die Seidenstoffe, welche in dieser Richtung Neuerungen zeigen. Im Seidenhofe von Lyon sieht man mannigfach indische, chinesische und japanische Motive und Zeichnungen, aber auffallender Weise nicht die wahrhaft feinen und schönen auserwählt, sondern diejenigen, welche am barocksten sind und sich mit den bizarrsten Figuren schmücken — gewiss ein Zeichen, dass es sich hier nicht um das

Schöne, sondern um das Neue und Auffallende handelt. Uebrigens ist dabei auch mancherlei indische oder chinesische Technik, namentlich in der Anwendung glänzenden Goldes, wie man bei den Franzosen nicht anders erwartet, in gelungener Weise nachgeahmt.

Die zweite Richtung, in welcher der französische Geschmack formelle Wandlungen erlitten hat, trifft zusammen mit den reformatorischen Bestrebungen in den übrigen Ländern. Es liegt das mit in dem Wesen der französischen Kunstindustrie, dass sie die neuen, anderswo auftauchenden Richtungen in ihrer Bedeutung schnell erkennt und sich zu eigen macht, ja es ist das der Hauptcharakterzug der französischen Mode überhaupt, die in Wirklichkeit sehr wenig erfindet, aber sehr Vieles sich aneignet und als ihr Eigenes wieder ausgibt.

In diesem Falle sieht sie auch in der Reform nicht das absolute Ziel, nicht die radicale Umänderung, die von derselben angestrebt wird, sondern sie betrachtet ihre neuen Formen nur als ein Mittel wie ein anderes, den Umfang und den Reichthum ihrer ornamentalen Motive zu vermehren. Sie will eben zeigen, dass sie es auch kann, dass sie auch hier die Concurrenz hält, und in der That, sie macht ihre Sache gut, zuweilen sehr gut, nur dass man wohl den Mangel an Ernst durchfühlt.

Noch im Jahre 1867 betrachteten die französischen Industriellen die überall in der Seidenfabrication, insbesondere in der kirchlichen, auftauchenden mittelalterlichen oder die in derselben Art streng stilisirten

Flächenmuster als Dummheiten, heute folgen die Lyoner kirchlichen Stoffe im Gewebe wie in der Stickerei ganz entschieden der gleichen Richtung. Auch in die Möbelstoffe und Tapeten sind sie zahlreich eingedrungen, doch nicht ohne Spuren der französischen Caprice zu zeigen, indem z. B. das Muster, dessen Effect und Schönheit auf einem richtigen Raumverhältniss von Grund und Zeichnung beruhen, so ins Kolossale übertrieben worden, dass der Effect ein ganz anderer und keineswegs besserer ist, als der des Originals. Mehr noch als das Mittelalter spielt die Renaissance auf den Seiden- und anderen Möbelstoffen, und wir müssen gestehen, dass es unter diesen Imitationen der italienischen Stoffe des sechszehnten Jahrhunderts ganz wunderschöne Beispiele gibt, zumal von solchen, bei welchen das Muster, oft von prachtvollen Blumen, in dunklem Sammt auf lichterem Atlasgrunde ruht. Die italienischen Seidenfabrikanten, welche heute fast veraltete französische Muster nachahmen, ihre eigenen aber vernachlässigen, sollten sich daran ein Beispiel nehmen.

Neben solchen entschiedenen Neuerungen gibt es aber andere zahlreiche Erscheinungen, in denen der französische Geist sich ganz und gar treu geblieben ist. Dahin gehören z. B. die Gobelins, ein Zweig der Kunstindustrie, den wir heute als einen specifisch-französischen betrachten. Er ist es auch, sowohl weil er anderswo so gut wie keinen Concurrenten hat, als auch seiner künstlerischen Natur nach, einerseits indem er mit grösster Vollendung kein anderes Ziel anstrebt, als es der Malerei in ihren höchsten Aufgaben gleichzuthun, anderer-

seits indem er mit rücksichtsloser Unvernunft dieser Aufgaben wieder spottet und sie aller Natur zuwider auf Sesseln und Sophas anwendet. Ebenso ist die französische Art auf den Teppichen sich gleich geblieben. Sie verschmäht hier die orientalische Decoration und hält an den imitirten Plafondmustern und den bunten, farbenreichen, naturalistischen Blumen fest. Aehnliches werden wir später, wenn wir die einzelnen Industriezweige besprechen, noch mehrfach zu bemerken haben.

So lässt sich das Gesammturtheil über die französische Kunstindustrie, allerdings mit Veränderung, in das Wort zusammenfassen, das man von den Bourbonen nach ihrer Rückkehr gebraucht hat: Sie hat nichts vergessen, aber mancherlei gelernt.

XVII.

Oesterreich.

Wenn ein Land die Welt für eine Universalausstellung zu Gaste ladet, so ist die moderne Sitte umgekehrt, wie es sonst wohl im Codex der Gastlichkeit lautet: der Wirth nimmt sich den besseren und den grösseren Raum, sein ist der Löwenantheil, und der Gast muss sich beschränken und begnügen. Das war so auf allen Weltausstellungen, und es ist natürlich auch mit Oesterreich nicht anders auf der seinigen.

Diese Sitte hat ihre angenehme, sie hat auch ihre gefährliche Seite. Ein Land kann sich würdig auf kleinem Raume repräsentiren, aber seine Kräfte reichen für den grossen nicht aus; man wird in der Breite und in der Wiederholung des Unbedeutenden die Schwächen erkennen und das Resultat ist eine Niederlage statt des gehofften Sieges.

Für Oesterreich war diese bevorzugte Stellung doppelt gefährlich, wenigstens auf dem grossen und weiten Gebiete, das hier in Rede steht. Der Ruf seiner Kunstindustrie ist von sehr jungem Datum, und er konnte eben so wohl gänzlich wieder zerstört werden als wachsen und sich vermehren. Dazu kam, dass

14*

die letzten Jahre hindurch alle Kräfte durch die unerhört anwachsenden Forderungen des Tages vollständig absorbirt waren, so dass besondere Anstrengungen für die Ausstellung selbst, wie man sie sonst zu machen pflegt, vielfach ausser dem Bereich der Möglichkeit lagen.

Hat Oesterreich diese Prüfung bestanden oder nicht? Hat es den grossen, den grössten Raum, den es sich selber zuwies, würdig ausgefüllt?

So sehr wir zweifeln, dass vor zehn oder weniger Jahren noch irgend eine Möglichkeit gewesen wäre, diese Frage mit Ja zu beantworten, so müssen wir doch jetzt in aufrichtiger Ueberzeugung zugeben, ohne uns selbst des Chauvinismus anklagen zu müssen, dass Oesterreich diese Prüfung bestanden hat. Damit soll aber durchaus nicht gesagt sein, dass Oesterreich, weil es den ersten, den grössten Raum anständig oder würdig ausfüllt, nun auch der erste Staat der Welt in der Kunstindustrie wäre, noch auch, dass alles gut und würdig ist, was uns vor Augen steht. Unser Ausspruch gilt nur dem Gesammteindruck, und ist dieser entschieden ein günstiger, so werden wir das Urtheil im Einzelnen vielfach wieder zu beschränken haben, wie wir umgekehrt bei Deutschland ein hartes Urtheil über das Ganze durch die Werthschätzung vieler einzelner Leistungen wieder zu mildern hatten.

Die Kunstindustrie Oesterreichs ist eine junge. Dieser Umstand ist wohl zu beherzigen, wenn man sie richtig würdigen will. Sie ist eine aufstrebende, bei der

gute Intentionen auf richtigem Wege schon von grosser Bedeutung sind.

Die österreichische Kunstindustrie ist nicht insofern eine junge, als ob ihre Existenz erst von neulich datirte. Der Luxus hat immer eine Stätte in Wien und im österreichischen Adel gehabt und die Industrie des Landes hat ihn zu befriedigen getrachtet. Aber sie war künstlerisch ohne Bedeutung: sie folgte eben dem Modegeschmack ohne eigene Wahl, ohne Schöpferkraft und stand somit in der Hinterhand. Erst mit der grossartigen architektonischen Entwicklung von Neu-Wien ist dieser Mangel fühlbar geworden, und mit dem gesteigerten Bedürfniss hat sich der Drang nach Selbstständigkeit geltend gemacht. Wie es aber nicht anders sein kann, so lange die Sache in der Hand der Architekten allein lag, deren Thätigkeit nur gewisse beschränkte Kreise des Gewerbes zu erreichen und nur gewisse, an Zahl geringe, wenn auch im Wesen meist bedeutende Aufgaben zu lösen vermag, so lange war die Bewegung in der Industrie nur eine sehr partielle und noch dazu waren die eingeschlagenen Wege ganz verschiedene und entgegengesetzte, je nach den Stilweisen der Architekten. Fehlten ja doch den Architekten selbst die Vorbilder, daher denn auch alles, was vor etwa zehn Jahren noch als gothisch oder griechisch im Gewerbe entstand, mehr aus nüchterner Abstraction mit oft sehr falscher Anwendung der Formen geschaffen war, als dass es wirklich der Weise des Mittelalters oder des Griechenthums entsprochen hätte.

Erst mit der Eröffnung des österreichischen Museums im Jahre 1864, das mit Wort und Gegenstand für Aufklärung sorgte, die Begriffe richtig zu stellen und die theoretischen Fragen zu lösen trachtete, ist Einheit in die Bewegung gekommen und die Bewegung eine allgemeine geworden. Erst als mit dem Museum und seiner Schule sich Künstler ersten Ranges ganz und gar der Industrie und mit Passion hingaben und ihre künstlerische Hebung zur Lebensaufgabe machten, erst als dann die Spitzen unserer Industrie, eine nach der andern, sich der Bewegung anschlossen und in rascher That den Ideen die Ausführung liehen oder selber die richtigen Aufgaben stellten, erst von dieser Zeit an datirt der wirkliche Aufschwung unserer Kunstindustrie. Seit jenem Beginn sind nur ein paar Jahre verflossen und wir danken dieser Bewegung bereits die höchst ehrenvolle Stellung, welche Oesterreich mit seiner Kunstindustrie auf der Weltausstellung einnimmt. Denn das ist nicht schwer zu sehen — und wir würden uns als Berichterstatter einfach einer schiefen Darstellung schuldig machen, wenn wir das verschweigen wollten, — was wirklich ästhetisch gut ist in der österreichischen Abtheilung, das liegt alles in dieser neuen Richtung und ist in den meisten Fällen direct von der Schule des Museums ausgegangen oder lässt sich auf indirecte Anregung des Museums selbst zurückführen. Und weil es alles aus einem Geiste geschaffen ist, so beherrscht es auch den Eindruck, obwohl die Gesammtwirkung durch die zerrissene Aufstellung an verschiedenen Orten (z. B. bei den Goldschmied- und Juwelierarbeiten) ganz empfind-

lich gelitten hat. Wir sagen, es beherrscht den Eindruck, wie ein höherer Geist die Menge, denn die Masse, obwohl vielfach schon vom Verkehrten gereinigt, ist verhältnissmässig wenig von der neuen Richtung ergriffen. Wie das wohl natürlich ist, der Stein, der den Anstoss gegeben, ist in der Hauptstadt in das Wasser gefallen und nach den Provinzen zu schlagen die Ringwellen schwächer und schwächer. Aber daran wird auch bereits vielfach gedacht, kleinere Kreise und Mittelpunkte der Bewegung in den abgelegeneren Bezirken der Industrie zu schaffen und so auch diese an der Reform Theil nehmen zu lassen.

Dieser Unterschied zwischen Provinz und Hauptstadt, der allerdings — dahin geht die Tendenz — mehr und mehr verwischt werden soll, gibt sich in höchst auffallender Weise in der Ausstellung unserer Glasindustrie zu erkennen, die in ihrer Gesammtheit einen imponirenden Eindruck macht. Was unter dem Einfluss der Bewegungen und Ideen in der Hauptstadt steht, das beginnt mit dem grossen Transept und fernab in die Galerie ziehen sich die entlegeneren Fabriken oder diejenigen, die keine unmittelbare Berührung mit der Hauptstadt haben. Hier im Transept und in der Nähe desselben überwiegt weitaus das Vortreffliche, ja wir sehen Leistungen, vor denen wir bewundernd still stehen. Weiter und weiter aber erscheint das Gute vereinzelt, die veraltete böhmische Art, die bunten Gläser, die Porzellan-Imitationen drängen sich breiter vor und geschmacklose Seltsamkeiten, wie z. B. antike

Thongefässe in Glas imitirt, fallen nur zu häufig in die Augen.

Man wird diese Bemerkung verschiedentlich machen können, nur dass sie sich bei anderen Industriezweigen, wo die Gegenstände nicht so bei einander stehen, nicht so schnell und auffallend ins Auge drängt. Wer trotzdem zu vergleichen trachtet, der findet bald, wo das Neue und Bessere sich eingebürgert hat, wo das Alte von der Reform noch unberührt geblieben oder wo gar ganze Lücken vorhanden sind. Würde man die Thonwaaren, welche man in der Rotunde unter Zwirn und Kerzen, Kanonen und Blasinstrumenten, Bleistiften und Eisengeräth aufsuchen muss, beisammen sehen, so würde wohl der erste Eindruck der sein, dass das ganze Genre der Kunstfaiencen, das sich in England, Frankreich und Italien binnen wenigen Jahren so grossartig entwickelt hat, so gut wie ganz und gar fehlt und dass Oesterreich hierin selbst hinter Schweden, Portugal und Belgien zurücksteht. Was die Znaimer Fabriken und de Cente versucht haben, das sind die allerbescheidensten Anfänge; so rühmenswerth sie immerhin sind, so verschwinden sie vor der Production der genannten Staaten, welche eine grosse Anzahl eminenter Künstler beschäftigt.

Die künstlerischen Arbeiten in gebranntem Thon sind bei uns in Oesterreich vorwiegend Porzellane, und da ist es auch nur e i n e Fabrik, welche mit Entschiedenheit den neuen Weg zu betreten scheint, das ist die Schlaggenwalder von Haas und Czizek. Andere beginnen wenigstens mit einzelnen richtigen Arbeiten,

während die Pirkenhammer von Fischer und Mieg ganz französisch erscheint, d. h. wie eine französische Fabrik etwa vor zehn Jahren ausgestellt hätte, nicht wie wir sie heute auf unserer Ausstellung sehen. Ihre Formen sind unschön und bedeutungslos und ihre hübsch ausgeführten Decorationen in Blumen und kleinen Genrebildchen stehen nicht über dem Standpunkte der Bonbonnièren-Bilder.

Aehnlich steht es mit den Lederarbeiten und was sich an »Wiener Artikeln« in Stoffen verschiedener Art damit verbindet. Die Anzahl der Aussteller ist Legion und viele sind darunter, denen die neue Zeit und der neue Geschmack noch nicht aufgegangen ist. Das ganze Genre leidet an überflüssigen Ideen, die zuweilen mehr Schaden als Gutes stiften, aber man muss gestehen, überfliegt man die ganze Masse, dass auch bereits sehr gute Ideen darunter sind, die sich lebendig und fruchtbar erweisen. Noch vor wenigen Jahren wurde hier jede wirkliche Kunst, jeder wirkliche Geschmack perhorrescirt, heute erkennt man den Einfluss oder die Arbeiten von Storck und Laufberger in hundert Gegenständen. Noch vortheilhafter erscheinen die eigentlichen Bronzearbeiten höherer Kunstordnung, bei denen wir für jetzt, wo es sich uns um die allgemeine Charakterisirung der österreichischen Kunstindustrie handelt, nur auf ihre grosse stilistische Verschiedenheit von der französischen aufmerksam machen wollen. Es ist ein ganz anderer Geist, aus dem sie geschaffen sind, und was gut ist bei ihnen, das ist österreichisch, frei und unabhängig von jeder modernen Nachahmung. Die

Franzosen haben vor uns in den Bronzen noch Vieles voraus und wir können noch Manches von ihnen lernen; unser Genre ist beschränkter, aber es ist keine Nachahmung und es ist in seinen besseren Sachen edler im Stil. Dasselbe wollen wir auch in Bezug auf viele der bedeutenderen Silberarbeiten, in denen der Einfluss Professor König's Boden gewinnt, gesagt haben.

Am auffallendsten und durchgreifendsten erscheint wohl die Veränderung in den Möbeln und überhaupt in den Tischler- und Tapezier-Arbeiten, soweit sie zur Ausstattung und Decoration der Wohnung gehören. Das Anstreben eines edleren und besseren Geschmacks, mit Anlehnung an die Grundformen der Renaissance oder mit stilisirter Decoration, hat uns in dieser Allgemeinheit selbst überrascht. Zopf und Rococo und was wir noch vor wenigen Jahren »das Neueste« und das „Modernste« nannten, das ist fast verschwunden und erinnert nur noch an die Vergangenheit. Selbst die Tapezierer, die niemals eigenen Geschmack zeigten, sondern immer der Mode folgten, bringen diesmal vortreffliche Sachen. Natürlich fällt uns damit nicht ein, alles gut zu finden, was wir sehen; an misslungenen Gegenständen und barocken, queren Einfällen fehlt es nicht, aber die ganze Richtung, die mit Entschiedenheit vordrängt, ist eine gesunde und viele Gegenstände sind wirklich vortrefflich. Dies macht sich schon im Arrangement der österreichischen Ausstellung geltend, das in vielen einzelnen Fällen, vor allem aber bei den Collectivausstellungen sehr anerkennenswerth ist. Die meist renaissanceartig gebauten, angemessen verzierten

schwarzen Kasten mit wenig Holz und vielem Glas erfüllen ihren Zweck in einfach würdiger Weise; gut an sich, drängen sie sich nicht vor, lassen ihren Inhalt zur Geltung kommen und gewähren Uebersicht und Gesammtanblick. Daneben spielen freilich auch in manchen Arrangements Reclame, Bizarrerie, man möchte sagen Widersinn und Aberwitz ihre Rolle mit, so z. B. in den Kerzenausstellungen, die bald plastische, bald architektonische Monumente darstellen und in jedem Falle immer »pyramidal« sind, oder in dem tempelartigen Gebäude einer Fabrik von Baumwollstoffen, aus dessen Seiten die Gewebe wie Gewässer sich heraus ergiessen, so dass man dieses Phantasiegebäude als einen »monumentalen hölzernen Tempelbrunnen mit fliessenden Kattunen« bezeichnen müsste.

Zeichnen sich die Tischler- und Tapezierarbeiten durch die allgemeine gute Richtung aus, so sind es auf dem Gebiete der Teppiche und der decorativen Luxusgewebe mehr einzelne Namen und Fabriken, welche durch ihre glänzende Erscheinung und ihre vorragende Bedeutung für den ganzen Fabricationszweig ein günstiges Vorurtheil erzwingen. Man übersieht ihretwillen das Verkehrte und Misslungene. Wie uns die Fabrik von Philipp Haas und Söhne auf der Ausstellung entgegentritt mit ihren Teppichen, ihren Geweben in Gold und Silber, Seide und Wolle, so kann sich keine andere des Continents mehr mit ihr messen, so viel Gutes und Vortreffliches wir auch im Einzelnen in der französischen und englischen Abtheilung sehen, weder an Umfang, Verschiedenheit und Grossartigkeit

der Leistungen, noch an Schönheit und Vielseitigkeit der Decorationen, noch an energischem, bewusstem Fortschreiten auf der richtigen künstlerischen Bahn. Und sie steht keineswegs allein. Eine gute Zahl der besten Namen, deren Streben und Verdienste wir später in der Besprechung der einzelnen Industriezweige mit wahrer Befriedigung und mit derselben Aufrichtigkeit, mit der wir stets das Verkehrte zu rügen versucht haben, anerkennen werden, sie treten ihr zu Seite. Andere, die noch schwankend sind, werden folgen, ja sie müssen folgen, wenn die Zeichen der Zeit nicht trügen. Die österreichische Kunstindustrie ist in Schwung gekommen und die Bewegung so weit gediehen, dass sich niemand mehr ihr wird entziehen können, weder die Arbeit des Industriellen, noch der Geschmack des Publicums.

XVIII.

Die Kunst des Orients.

Es ist gegenwärtig nicht das erste Mal, dass der Orient mit seiner Kunst auf den europäischen Geschmack umgestaltend einwirkt. Wir wollen nicht in das Alterthum zurückgreifen und den Tummelplatz streitfertiger Archäologen und ihre orientalische Frage anrühren, wir erinnern aber daran, dass vom zehnten und eilften Jahrhundert an und vielleicht früher schon die sarazenisch-arabischen Seidenstoffe die ganze Flächenornamentation der europäischen Gewebe begründeten. Vom sechszehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert wurde bald dieser, bald jener Industriezweig durch orientalische Einflüsse in Form und Verzierung verändert, wovon wir die Spuren noch heute im Porzellangeschirr, in Zitzen und Kattunen, in Metall-, in Leder-, Einband- und Buchdruckverzierungen erkennen können. Während im achtzehnten Jahrhundert China in Mode stand, war im neunzehnten die ganze Kunst des Orients vergessen, ausser bei den seltenen Kunstfreunden, die noch einige orientalische Liebhabereien hatten.

Als daher 1851 auf der Londoner Ausstellung der Orient zum ersten Male in einiger Uebersichtlichkeit sich zeigte, war er eine ganz neue und eigenthümliche Erscheinung. Das Publikum verstand ihn nicht und betrachtete ihn als etwas ganz Fremdartiges wie mit erstaunten Kinderaugen. Dass in der That er es war, der in gewissen Zweigen der Kunstindustrie allein die richtigen Grundsätze besass, dass er allein es war, der Farbe hatte und uns Farbe lehren konnte, und nicht der vielgepriesene französische Geschmack, das ahnten damals nur noch wenige Künstler und Kunstfreunde. Indessen war der Orient eine interessante Erscheinung geworden, etwa wie ein berühmter Fremdling, und das Interesse wuchs von Ausstellung zu Ausstellung. Zur ersten Frage des Industriellen, was können wir exportiren. in den Orient, gesellte sich nach und nach die zweite, was können wir von ihm lernen und für unsere eigenen Arbeiten verwerthen. So drang, während die Hauptgedanken des Geschäfts immer dem Export zugekehrt standen und es noch heute sind, der Orientalismus langsam zuerst in die Teppiche, dann auch in andere Industriezweige ein, und heute, auf unserer gegenwärtigen Ausstellung, begegnen wir ihm schon fast auf Schritt und Tritt in der europäischen Industrie, in Geweben aller Art, in Faiencen und Porzellanen, Bronzen und Emails, Schmuckgegenständen u. s. w.

Unter diesen Umständen muss uns die Ausstellung des Orients selbst doppelt bedeutsam erscheinen. Die Aufmerksamkeit und Wissbegierde ist aller Orten er-

regt und zum Glück erhalten sie volle Befriedigung. Der Orient ist in einer Vollständigkeit und Vielseitigkeit erschienen, wie wohl niemals zuvor. Allerdings haben wir auf anderen Ausstellungen hervorragendere Prachtstücke orientalischer Arbeit gesehen, z. B. indisches Goldgeschmeide und Goldgewebe, die der Kunstfreund schmerzlichst vermisst, aber für das Studium der gegenwärtigen Zustände werden wir durch die Vollständigkeit des Ausgestellten vollauf entschädigt. Japan und China, vor Allem das erstere Land, haben zuvor nicht annähernd in gleicher Weise ihre Landesfabricate uns vor Augen geführt, und ähnlich ist es mit der Türkei, deren Ausstellung weitaus grossartiger ist, als es jene zu Paris war. Auch Aegypten erscheint bedeutender, obwohl das, was es an kunstindustriellen Gegenständen ausgestellt hat, den mindest echten Eindruck macht.

Die ganze Kunst des Orients ist desselben Geistes Kind und trägt den gemeinsamen Stempel ihrer Herkunft. Wer aber Unterschiede sucht, der wird diese Kunst in drei Hauptgruppen zerlegen können. Die eine bilden die Länder der Türkei mit den Nebenstaaten an der Südseite des mittelländischen Meeres, die zweite Persien und Indien, die dritte China und Japan.

Was sie alle gemeinsam haben — China und Japan stehen noch am meisten eigenthümlich da — das ist eben, was die heutige orientalische Kunst von der europäischen trennt. Die europäische Kunst — wir

fassen hier Kunst und Kunstindustrie zusammen — ist seit den Zeiten der Renaissance in allen Zweigen wesentlich plastisch geworden, d. h. sie sucht alle Gegenstände, alle Figuren, alles Ornament in einem scheinbaren gemalten oder wirklichen Relief darzustellen. Wie sie in der Malerei auf die Modellirung, auf die volle durchgeführte Rundung der Figuren, was die decorative Malerei des Mittelalters noch nicht kannte, den höchsten Werth legt, so zeichnet und höht sie jede Blume, jedes andere Ornament so mit Schatten und Licht, als ob es scheinbar in voller Wirklichkeit auf dem Gegenstande läge. Das war vor wenigen Jahren noch allüberall so in der modernen Kunstindustrie. Wenn wir heute zum Theil davon abgehen, so ist das bereits bewusste Absicht der Reform auf Grundlage mittelalterlicher und orientalischer Studien.

Ganz im Gegensatz sieht der Orient, der heutige muhammedanische und indische Orient, den Gegenstand der Kunst nicht in seiner Rundung, nicht mit Schatten und Licht gehöht und modellirt, sondern flach, so zu sagen nur in seinem mit Farbe ausgefüllten Luftcontour. Das geht so weit, dass der orientalische Künstler, wo er in seiner Decoration europäische Blumenmuster nachahmt, alsdann wohl die Blume, wie wir, in der Unregelmässigkeit der Naturerscheinung zeichnet, aber sie nicht mit Schatten und Licht zu höhen vermag, so dass sie dennoch flach erscheint. Wir können das in der türkischen Ausstellung an einer ganzen Reihe modernisirter Seidenstoffe nachweisen. Mit sei-

nem eigenen Auge sieht und zeichnet der orientalische Künstler die Blume — und sie ist sein Hauptornament — stets regelmässig, ob er sie nun von der Seite liegend oder von oben her in den Kelch hinein betrachtet, und ordnet sie auch in regelmässigem Wechsel.

In Folge dieser künstlerischen, von uns grundverschiedenen Anschauung vermochte der Orient niemals seine figürliche Kunst, seine Plastik wie seine Malerei so frei und hoch zu entwickeln, wie es uns seit der Renaissance wieder gelungen ist. Die höchste Stufe, die er hätte erreichen können (von dem zweifelhaften Verbot der Figurendarstellung ganz abgesehen), war die figürliche Flachmalerei des Mittelalters. Nur die Japanesen machen eine Ausnahme und das auch nur in gewissen Grenzen. In Folge dieser Anschauung ist die orientalische Kunst immer Decoration, immer Kunstindustrie geblieben. Andererseits ist es aber auch eben die Folge dieser Anschauung, dass sich die decorative Seite der Kunst bei den Orientalen rein und voll entwickelt und erhalten hat, während sie bei uns seit der plastischen Anschauung der Renaissance, die noch decorativen Instinct besass, immer tiefer und tiefer gesunken war. Wir treiben überall hohe Kunst, wo es sich um blosse Decoration handelt.

Ist die orientalische Kunst somit rein decorativ, so versteht es sich von selbst, dass ihr Hauptelement die Farbe ist. Plastische Behandlung in der Sculptur wie in der Malerei treten ebenso als unwesentlich und unbedeutend zurück, wie die Darstellung des Charakters

und der Ausdruck der Seele. Wer die orientalische Kunst richtig betrachten und richtig würdigen will, der muss über die Unvollkommenheit der menschlichen Gestalten hinwegsehen und nur das im Auge haben, was das Wesen ist, den »schönen Schein«, die farbige Erscheinung. Dass auch darin Reiz und Poesie, echte Kunst und wahre Herzensfreude liegt, das zu empfinden braucht man nicht Orientale zu sein, aber ein bischen orientalisches Gefühl gehört doch dazu. Wer das kalte und nüchterne Grau, mit dem wir aufgewachsen sind, für fein hält oder die harten Gegensätze moderner Stoffe nöthig hat, um überhaupt Farbe zu sehen, der wird niemals trunken werden von orientalischer Farbenlust.

Das Wesen des orientalischen Colorits liegt in zweierlei. Einmal liegt es in der Conservirung der eigenthümlichen Kraft der Farben, nicht in ihrer grauen Abtödtung. Wenn der Orientale die Farbe bricht, so geschieht das, um einen anderen Ton zu haben, nicht um ihre Stärke, ihr Leben, ihr Feuer zu vernichten. Oft aber, wo unser Auge die Farbe für gebrochen hält, ist sie nur die richtige und natürliche Tinte der Materialien, aus denen sie bereitet ist. Zum anderen ist es die Vertheilung und Zusammenstellung der Farben, worauf es ankommt, die Harmonie, die den Reichthum bindet und beherrscht. Der Orientale liebt es nicht, das Hell und Dunkel contrastirender Farben in breiten Massen an einander zu setzen, weil der Effect nur ein harter ist. Wenn er es thut, wie mit Roth nnd Grün

auf dem Smyrnaer Teppich, so haben beide Farben die gleiche wohl abgewogene Stärke. Er sucht vielmehr die Farben in kleineren Partien so durch einander zu bringen, dass keine aus der Menge herausschreit und sie in der Entfernung in einen einzigen schimmernden, schillernden Ton zusammengehen, der eben durch seinen Schiller den Vorzug der Lebendigkeit und des Reichthums vor der einfachen braunen oder rothen Farbe voraus hat. Die Mischung der Farben, die unser Künstler auf der Palette vornimmt, geschieht somit erst im Auge auf der Netzhaut. Haben wir hier nicht das Bild des Orientalen selbst, im Inneren Feuer und Leidenschaft, von Aussen Würde, Ruhe und Gelassenheit? So bewahren die Farben ihre Kraft, ihr Feuer, aber in ihrem Verein sind sie zur Ruhe, zur vollsten Harmonie gebunden.

Bei solchem coloristischen Princip lässt sich erwarten, dass, wie die Plastik, so auch selbst die Zeichnung des Ornaments nur von untergeordneter Bedeutung ist. Das ist auch zum Theil der Fall, namentlich in der Kunst der türkischen Gruppe, welche unter den dreien am niedrigsten steht. Hier scheint es in der That oft nur darauf anzukommen, die Farben zu einem gewissen Effect einfach unter einander zu vertheilen, und selbst wo es sich gar nicht um Farben handelt, wie bei gravirten Metallarbeiten, da ist die Zeichnung gemeiniglich roh und bedeutungslos. In früheren Jahrhunderten, und besonders auch in der maurisch-arabischen Kunst Spaniens, war das entschieden anders, so dass

wir z. B. der Alhambra die Lehren einer richtigen decorativen Zeichnung entnehmen können. Und heute gilt dies noch für Persien und Indien und insbesondere für das letztere Land, welches die eigentliche Blumenornamentik in eben so richtiger wie reizender Weise ausgebildet hat und noch fortwährend übt.

Fragen wir nun, wann und wie denn eigentlich dieser orientalische Kunststil entstanden ist, und wie er im Verlauf seiner Geschichte sich entwickelt und verändert hat, so lässt uns die moderne Kunstwissenschaft darüber völlig im Dunkel. Die Geschichte der orientalischen Kunst, dieser specifisch decorativen Kunst als der Kunst des Islam, ist noch nicht geschrieben. Wir ahnen hier nur gewisse Beziehungen, Verbindungen und Einflüsse, ohne sie historisch richtigstellen zu können. Was die Beduinen Arabiens an Kunst mitgebracht haben für den Lauf ihrer Welteroberung, ist gewiss sehr wenig gewesen, und was sie empfangen haben, das waren asiatische, hellenistische, byzantinische, altchinesische Einflüsse. Aber erstaunlich ist es, wie schnell und wie sehr sie so verschiedenartige Elemente in ihr Eigenes, in einen eigenen Kunststil umgewandelt haben. Wie das geschehen, darüber sind wir im Einzelnen nicht unterrichtet, eben so wenig, wann und unter welchen Bedingungen sich der von der alten Kunst auf dem gleichen Boden so grundverschiedene persisch-indische Blumenstil herausgebildet hat.

Indessen kann uns ja das auch an dieser Stelle gleichgiltig sein. Wir haben es hier nur mit dem zu

thun, was uns der heutige Orient vor Augen führt, und das wollen wir uns nach jenen drei Gruppen, der türkischen, der persisch-indischen und der ostasiatischen von China und Japan, im Folgenden etwas näher betrachten.

XIX.

Die Türkei. — Aegypten. — Tunis und Marokko.

Die Türkei beherbergt viele und verschiedene Völkerschaften, und die Commission scheint bemüht gewesen zu sein, sie allseitig in ihren Arbeiten und Eigenthümlichkeiten vor die Augen der Welt zu führen. Nur fehlen uns leider, die Costümfiguren ausgenommen, die Aufschriften und Hinweise, woher die verschiedenen Gegenstände stammen, und wenn uns auch für unsere ästhetische Beurtheilung der Anblick der Dinge selbst die Hauptsache ist, so wäre es uns immerhin interessant gewesen, die Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten der Provinzen und Landschaften kennen zu lernen.

Denn gar verschiedene Elemente sind es, die wir hier beisammen sehen, wenn sie auch alle von dem allgemeinen decorativen Charakter beherrscht sind. Eine eigentlich türkische Stilart gibt es wohl nicht in der orientalischen Kunst, wie eine persische oder chinesische, der Türke selbst ist nicht für die Kunst von Natur angelegt, und es sind wohl vorzugsweise Perser, Syrer, Armenier und Griechen, die ihm das Kunsthandwerk abnehmen. Wir erkennen daher auch in dem, was uns

vor Augen steht, ohne Mühe griechische, slavische, syrische, ägyptische und persische Elemente, in keinem Zweige aber spricht sich eine besondere Höhe der Kunstübung aus, ja, die Gewebe ausgenommen – und auch das gilt nur von bestimmten Arten — ist eine gewisse Rohheit der Arbeit vorherrschend. Prachtstücke von besonderer Schönheit, Feinheit und Vollendung, wie sie uns z. B. von Indien und Japan entzücken, gibt es nirgends in der türkischen Abtheilung. Dazu kommt, dass der moderne europäische Geschmack gar bedenklich in türkische Industrie und Sitte eindringt, und zahllos sind bereits die Gegenstände, deren ornamentale Echtheit wir in Zweifel ziehen. Während uns der Beduine vom Libanon mit seinem schwarz und weiss gestreiften Burnus und seinem braun und gelb gestreiften Kopftuch, das unter dem Turban hervor über beide Schultern herabfliesst, unverändert das Bild des »Alten vom Berge« und seiner Assassinen aus der Kreuzfahrerzeit vor Augen führt, ja vielleicht die Patriarchenscheiks der abrahamitischen Zeit, kleidet sich die vornehme Türkin zu Constantinopel in geblümten französischen Seidenstoff und die Muselmännin von Kreta sieht aus wie eine Wiener Köchin im Sommersonntagsputz. Und schon gibt es europäische Künstler, Fabrikanten und Handwerker im Orient, zumal in Constantinopel, die es besser wissen und verstehen als die Orientalen selbst und die Wandornamente der Alhambra, spanisch-maurische Stuckdecoration vom 14. Jahrhundert, auf Seiden- und Sammtstoffe und Stickereien verpflanzen.

Den grossartigsten und im Ganzen auch echtesten Eindruck unter allen Erzeugnissen des Orients machen die Teppiche, deren Ausstellung in der türkischen Abtheilung eben so reich wie mannigfach ist. In Smyrna, dem Hauptsitz der Fabrication für die europäische Nachfrage, ist auch europäischer Einfluss schon sehr bemerklich, doch zeigen ihn die ausgestellen Gegenstände weniger, als wir erwartet hatten. Die Smyrnaer Art ist leicht zu kennen. Ihre Hauptfarben sind wenigstens heute Roth und Grün, wohinein sich Blau, Schwarz, Gelb und Weiss zu mischen pflegen. Die Anordnung ist immer die, dass eine breite Bordüre den Teppich umzieht und die Fläche Eckverzierungen und ein grösseres Ornament in der Mitte erhält, der Grund aber in grösserer Masse einfarbig bleibt oder in zwei Tönen derselben Farbe spielt. Das Ornament ist im Detail ganz willkürlich, ohne alle eigentliche Zeichnung gehalten. Eine zweite Art der türkischen Teppiche, welche so ziemlich die übrige Masse begreift, möchten wir als die syrische bezeichnen, obwohl man sie gewöhnlich tunisische nennt. Diejenigen, welche von Tunis ausgestellt worden, sind wenig charakteristisch. Die Eigenthümlichkeit der syrischen Art besteht darin, dass sie erstens nicht den Grund in breitem Felde sichtbar werden lassen, wie die Smyrnaer, sondern denselben ganz mit dem Ornament überdecken, und zweitens ist dieses Ornament ein wesentlich geometrisches, d. h. in geraden Linien mit allerlei Figuren, dabei es allerdings auf absolute Regelmässigkeit oder Symmetrie nicht ankommt. Oft sieht es aus, als ob der Weber

oder die Weberin eine Farbe genommen hätte, die ihr gerade in die Hand gekommen, und auch die Zeichnung geändert, wenn die Farbe zu Ende war. Solche Unregelmässigkeiten stören aber nicht im mindesten den allgemeinen farbigen Eindruck, der gerade bei dieser Art von Teppichen, die am unverdorbensten sind, oft von ganz ausserordentlicher Schönheit ist. Zuweilen, wie es Mischlingsgattungen gibt, finden sich auch Blumen oder Pflanzen auf einzelnen Exemplaren, aber sie sind so sehr zum Ornament geworden, dass sie in geraden Linien gezeichnet sind.

Kaum minder bedeutend ist die Ausstellung der Seidenstoffe, dazu ebenfalls die ganze Türkei und, wie es scheint, auch manches andere Land (wenigstens im Geschmack) beigetragen hat. Wir können eine Musterkarte sammeln von Indien bis Paris. Der orientalische Charakter, d. h. das reine Flächenmuster, wiegt allerdings bei weitem vor und wo moderne europäische Blumen oder zopfige Rococomuster nachgeahmt sind, da hat man wenigstens die grauen Schatten gespart. Der Orientale will sich seine Farbe nicht verderben lassen. Mehr noch als die Gewebe sind die Goldstickereien vom europäischen Geschmack angegriffen; ihre zum Theil mageren, zum Theil auch plumpen Ornamente sind oft nichts als sinnlose Schnörkelverzierungen. Selbst in das verschlossenste Heiligthum, in den Harem, sind unsere Stickmuster eingedrungen und kommen als Arbeiten türkischer Damen zu uns zurück. Das rührendste Beispiel davon, ein paar Landschaften in Straminstickerei, findet sich allerdings nicht in der Türkei,

sondern in der tunisischen Abtheilung. Es ist sogar die Arbeit einer Prinzessin Lella Keltum, deren Geschmack sich nach Leipzig oder Berlin verirrt hat. Möchten doch unsere Damen sich mit ihrem Geschmack in den Orient verirren! Uebrigens bilden solche Stickereien nur die Ausnahmen. Die orientalischen Damen haben uns sehr schöne Arbeiten gesendet, wenn auch ihre einfachere Technik an Geduld und Mühseligkeit der europäischen nicht gleichkommt. Aber der ist der grössere Künstler, der das gleiche Resultat in einfacherer Weise, mit minderem Aufwand an Kraft und Mitteln erreicht.

Unter den Seidenstoffen flimmert alles von Gold und Silber, aber diese Gewebe stehen alle, so schöne Beispiele auch darunter sind, sowohl an Güte der Arbeit wie an künstlerischem Reiz hinter den gleichen Geweben Indiens zurück, die dasselbe Princip befolgen. Ebenso die Schleier, die Gaze- und Musselinstoffe. Die Türkei steht in diesen Arbeiten nicht auf der vollen Höhe. Was aber in seiner Art ganz vortrefflich ist, das sind jene farbigen, goldgewebten Burnusse (wohl zuerst arabischen Ursprungs), bei denen, wenn angelegt, das Gold in breiter Masse die Schulter bedeckt und in zarten Streifen wie mit Schnüren und Quasten sich herabsenkt oder herabfliesst. Decoration und Art des Tragens sind gleich edel und würdevoll.

Viel Anderes führt uns noch die Türkei vor Augen, aber nichts, was sich vom künstlerischen Standpunkt aus mit den Geweben messen könnte. Die Goldschmiedarbeiten, so weit sie zum Schmucke dienen, sind wohl

häufig von charakteristischen Formen und eigenthümlicher Art des Tragens, z. B. bei den Jüdinnen von Jerusalem, aber in Bezug auf Feinheit der Arbeit oder malerischen Reiz sind sie von sehr untergeordneter Art. Die zahlreichen Filigranarbeiten, die in verschiedenen Gegenden der Türkei heimisch sind, zeigen weder besondere Eigenthümlichkeit, noch Schönheit. Die Arbeiten in Elfenbein, in Perlmutter, die religiösen Muschelreliefs von Palästina sind werthlos vom ästhetischen Gesichtspunkt aus und bieten nicht einmal Originelles. Die gravirten Platten, Schalen, Becken u. s. w. von Messing oder verzinntem Kupfer zeigen wohl hübsche Ornamente, aber sie stehen hinter den gleichen Arbeiten Persiens zurück. Selbst die Waffenschmiede sind zurückgegangen in ihren früher so reizenden Verzierungsweisen; die Tauschirungen der Gold- und Silberfäden auf den neuen Arbeiten sind meist in unschönen Linien mit rauhen Rändern ausgeführt. Wir haben nichts entdecken können, was sich an Schärfe und Genauigkeit der Arbeit, an reizvoller Zeichnung der Arabesken mit so vielen älteren Waffen vergleichen liesse. Auch die türkische Perlmuttermosaik, die so vielfach bei Kästen, Geräthen und Möbeln Anwendung findet, erscheint heute sehr kunstlos.

Was uns noch in der türkischen Industrie ein bedeutenderes Interesse abnöthigt, das sind die Thonwaaren. Auch hier ist die Auswahl, wie es scheint, ziemlich umfassend und erstreckt sich von Aegypten an durch Kleinasien bis in die Donau-Länder. Unter dem unglasirten Volksgeschirr begegnen uns alte Re-

miniscenzen, Formen, die unläugbar an antike Herkunft erinnern, andere, die den Einfluss und die Nachbarschaft Persiens verrathen, andere, die wieder gemeinsamen Ursprungs sind mit gewissen Kühlgefässen Spaniens von lichtem gelben Thon mit aufgetropften Ornamenten, die wir dort schon beschrieben haben. Interessanter aber noch sind einige vortreffliche Collectionen von glasirtem Geschirr, deren ausgezeichnete Emailfarben, Kobaltblau und Türkisblau, verschiedene, zum Theil sehr schöne Tinten in Grün, in Braun, in Gelb, ebenso die Aufmerksamkeit erregen wie die reichen, originellen, geschwungenen, zum Theil auch bizarren Formen und die hinzugefügten Goldornamente. Hier haben wir es offenbar nicht mit einer Volksproduction auf niederer Stufe zu thun, sondern mit der Hinterlassenschaft einer hohen Cultur und einer ausgebildeten Faience-Industrie. Dieser Industriezweig lässt erkennen, dass er einst noch bessere Tage gehabt hat, als er sie gegenwärtig kennt. Auch so sind die Gegenstände uns interessant und lehrreich.

Weit mehr noch als die Türkei zeigt Aegypten den Einfluss der europäischen Industrie. Das alte Land der Pyramiden hat gar viele und verschiedene Culturepochen über sich ergehen lassen und eine Race nach der andern erblühen und wieder sinken sehen. Vielleicht steht ihm eine neue Epoche bevor unter dem Einfluss der europäischen Civilisation. Die ägyptische Ausstellung erscheint in ihrem ganzen Arrangement fast modern elegant und die eigenthümlichen Formen, in welche sie sich kleidet, sehen nur aus wie Prätensionen.

Wenn wir von den Gegenden und Völkerschaften des oberen Nil und von den Erinnerungen und Resten vergangener grosser Culturepochen absehen, so hat Aegypten nichts Eigenthümliches mehr, was uns von unserem künstlerischen Standpunkte aus interessant wäre. Dort gibt es gewisse Filigranarbeiten, Silber- und Goldschmuck in Diademen, Arm- und Fussringen mit mancherlei Gehängen, das alles originell ist und auf alte Zeit zurückweiset; dort gibt es Poterien, roh zwar, aber nicht ohne Eigenthümlichkeit ihrer schlanken Formen; dort gibt es auch gestreifte und carrirte Gewebe zu Kleidern und Decken, davon man die Vorbilder auf den altägyptischen Wandgemälden suchen mag. Was aber das eigentliche moderne, das vornehme und officielle Aegypten uns gesendet hat, das macht uns alles den Eindruck, als ob deutsche und französische Künstler und Handwerker aus alten Reminiscenzen, die ja noch genug vorhanden, aber lange nicht mehr in Uebung sind, einen neuen arabisch-ägyptischen Stil erfinden wollten. Vielleicht irren wir, aber diese Mosaiken aus in einander geschobenen Holz- und Elfenbeinstückchen, die denen der frühesten Araberzeit nachgebildet sind, dieses elegante Sopha mit violettem Burnusüberzug, diese geschnitzten und eingelegten Kasten mit Arabesken des fünfzehnten Jahrhunderts und mit einem Stalaktitengewölbe aus der Alhambra als Krönung, sie sehen gar zu sehr nach einer künstlichen Aufwärmung vergangener Motive, wenn nicht gar nach missverstandener Anwendung aus. Die reichen Goldstickereien — und es ist Vieles und Glänzendes ausgestellt an Klei-

dern und Decken für profanen und heiligen Gebrauch — sind ganz europäisch in ihrer Erscheinung, während einzelne Gold- und Silbergewebe mit kleinen, feinen und zierlichen Mustern wieder als höchst echt und originell davon sich abheben.

Selbst das ägyptische Palastgebäude, das in seiner Anlage, in der Verwendung des Hofes, in der Lage, Ausstattung und Einrichtung der Zimmer, mit den Fenstergittern und Thüren uns einen sehr instructiven Begriff von orientalischer häuslicher Lebenssitte gibt, es hat französische Stoffe zu seiner Ausstattung nicht verschmäht; es hat uns auch insofern enttäuscht, als es von Glanz und Pracht des Orients sehr wenig aufzuweisen hat. Indessen ist es lehrreich und kostbar genug für seinen flüchtigen Zweck. Selbst die Anlage ist älteren arabischen Gebäuden Kairo's nachgebildet, und nicht modernen. Es erscheinen eben heute in Aegypten Cultur und Leben in Schwanken und Uebergang begriffen und drängen dazu, sich mit der modernen Zeit abzufinden.

Reiner und origineller jedenfalls sind die Arbeiten von Tunis wie die von Marokko, nur stehen die einen wie die anderen weder auf besonderer Höhe der Kunst, noch des Reichthums. Die Ausstellungen sind unbedeutender, als sie unter günstigeren Umständen wohl hätten sein können. Die Gewebe von Tunis, die Decken, die roth in weiss gestreiften Portièren, die bunt gestreiften Seidenstoffe mit Gold und Silber, zeigen alle die uralte Araberweise, die wir den Beduinenstil nennen möchten. In der Marokkaner Abtheilung

sieht man in zottigen, ungeschornen und in den Streifen bunt verzierten Decken und Teppichen die Originale der buntgestreiften spanischen Stoffe, die noch heute in der Volkstracht wie als Vorhänge und Möbelstoffe in Gebrauch stehen. Auch andere marokkanische Gewebe in Seide weisen mit ihren geometrischen, reichfarbigen Mustern auf die spanisch-maurischen Gewebe des 13. und 14. Jahrhunderts zurück, die uns noch in einzelnen Fragmenten erhalten sind. Unbedeutend ist die Ausstellung der Thonwaaren, der glasirten wie unglasirten. Wir erkennen auch in ihnen die alten Formen, die Vorbilder der Alhambra-Vase, die Verwandtschaft mit den spanischen nationalen Thongefässen, aber es gibt in Marokko bei weitem schönere Exemplare, zumal jener mit blauen Ornamenten auf weisser Glasur verzierten Gefässe, als wir sie hier sehen. Die kleine Sammlung marokkanischer Faiencen im österreichischen Museum ist viel interessanter. Dagegen ist in der Abtheilung von Algier eine Anzahl buntverzierter und sehr eigenthümlich geformter Thongeschirre von Blumenvasen und Krügen bemerkenswerth, die mit gewissen mittelalterlichen Gefässen Siciliens viel Aehnlichkeit haben. Unter den Gold- und Silberarbeiten dürfte ein Schmuck aus Timbuktu, der sich in der marokkanischen Abtheilung befindet, durch seine Originalität und die Feinheit seines Filigrans die meiste Aufmerksamkeit verdienen. Die tunisischen Silbergefässe haben hübsche, schlanke orientalische Formen, ähnlich wie die indischen, aber die Arbeit ist nicht von besonderer Feinheit. So sind auch die Silbereinlagen in den

Holzschäften der bekannten langen Flinten nur von geringer Schönheit und mit den alten Tauschirarbeiten nicht zu vergleichen.

Alles das, ob gut oder schlecht, ist im Grunde echt und original. Nur eine auffallende Erscheinung befindet sich in der tunisischen Abtheilung und das ist die Ausstattung des Zimmers. Dieser Tisch, diese Sessel, vergoldet und auf dem goldenen Grunde mit Rosen, Tulpen und Füllhörnern bemalt in einer Art, die so ganz an das Delfter Geschirr vom siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert erinnert, die Form dieses Divans und der Sessel mit den steifen, säulengetragenen Lehnen, was alles so ganz und gar nicht orientalisch aussieht, ja in der Zeichnung seiner Weise widerspricht — ohne Zweifel wird es heute in Tunis gefertigt sein, aber sicherlich hat es einmal europäischen Ursprung gehabt. Wir sehen, der Orient, die Kunst des Islam, hat auch schon sonst Angriffe auf seine Eigenthümlichkeit bestanden; ob sie aber die heutigen überstehen wird, den vereinigten Angriff der europäischen Künstler in seiner Mitte, des gesammten europäischen Imports und endlich der Anilinfarben, vielleicht ihres schlimmsten Feindes, das ist sehr die Frage.

XX.

Persien und Indien.

Wer nach der türkischen Abtheilung zunächst die persische besucht, der wird auf den ersten Blick wohl wenig Unterschied bemerken; die nähere Betrachtung wird ihn aber lehren, dass er hier im Ganzen bessere Arbeiten, einen feineren Geschmack und zum Theil auch verschiedene Formen des orientalischen Kunststils vor sich sieht. Die Perser sind eben die Künstlernation unter den Völkerschaften des Islam und diejenigen, welche Vorurtheilen und Vorschriften, wie jenem angeblichen Verbot der Menschendarstellung, am freisinnigsten gegenüberstehen. Der Perser ist daher im Vergleich mit dem Türken und dem Araber einen Schritt vorwärts gegangen in der Richtung unserer künstlerischen Naturanschauung und er entlehnt seine ornamentalen Motive der Natur in directer Weise, nur dass er sie in orientalischem Sinne darstellt, flach und regelmässig und auch das nicht ohne Ausnahme. Er liebt die Blume und sie wird ihm Object der Kunst für sich selber. Wenn er in der Darstellung des Menschen über das stark typische Portrait nicht viel hinaus-

gekommen ist, so liegt das in Gründen, die wir schon früher angedeutet haben.

Der heutige Perser aber ist künstlerisch nicht mehr der Perser von ehedem. Vieles, was wir von älterer Kunst, d. h. aus dem Mittelalter und später, noch heute im Orient bewundern, ist persische Arbeit, auch weit ausserhalb der Grenzen dieses Landes; vieler Orten haben persische Künstler gebaut und decorirt und waren Kopf und Hand in den Kunstwerkstätten. Heute haben sie vieles verlernt und was sie noch arbeiten — immer noch das Beste diesseits der Grenze Indiens — das reicht bei weitem nicht mehr an ihre alten Leistungen hinan. Ihre Teppiche, ihre Seidenstoffe, ihre Metallarbeiten sind schwächer geworden, von ihren Faiencen sehen wir gar nichts mehr, und doch ist und bleibt uns das Land mit seinen künstlerischen Arbeiten in hohem Grade interessant.

Wir haben schon angedeutet, worin die Specialität der persischen Stilart im Gegensatz gegen die Vorder-Asiens hauptsächlich besteht, nämlich in einer reichen und mehr unserer naturalistischen Art sich annähernden Verwendung der Blume. Am weitesten geht der persische Künstler darin bei seinen kleinen Lackmalereien auf Kästen und Buchdeckeln, deren farbiger und blumiger Effect mitunter höchst reizend ist. Immer aber ist die letzte Grenze zum Naturalismus, zur vollen Reliefdarstellung nicht überschritten. Die persische Art bleibt immer stilvoll, wenn sie sich auch noch so sehr der Natur zu nähern scheint.

Strenger ist der Stil bei den Teppichen, wo auch die Blume statt des geometrischen Ornaments der syrischen und des willkürlichen der Smyrnaer Teppiche eintritt. Zwar gibt es auch in Persien wie in den Nebenländern Kurdistan und Turkestan Unterschiede in den Teppichen und man benennt sie verschiedentlich nach ihrer örtlichen Herkunft, worüber unser vortrefflicher Kenner Persiens, Dr. Polak, in seinen Schriften die beste Auskunft ertheilt — allein die Unterschiede sind mehr stofflicher und technischer Art. Die Decoration ist mit wenigen Ausnahmen, die sich der syrischen Art nähern, im Charakter eine und dieselbe, ja dasselbe Muster, das bei uns in Wien bereits sehr bekannte Federmuster (richtiger wohl Distelblatt) wiederholt sich im eigentlichen Persien wie in den genannten innerasiatischen Provinzen unzählige Mal. Die persischen Teppiche zeigen nicht ihr Ornament auf breitem einfarbigen Grunde wie die Smyrnaer, sondern sie bedecken mit ihren Blumen, Blättern oder was sie sonst als Ornament dazwischen gebrauchen, gleichmässig die ganze Fläche und zwar rücken sie Blumen und Blätter in regelmässiger Wiederkehr so dicht an einander und in einander, dass der Grund nur in ganz kleinen Theilchen sichtbar wird, als ob der Boden dicht mit Blumen belegt wäre. Auf diese Weise verliert das Einzelne sowohl in Farbe wie in Zeichnung völlig seine Bedeutung und es bleibt nur die allgemeine, spielende coloristische Wirkung. Der Grund ist wohl in den meisten Fällen schwarz, jedoch auch roth, braun, blau und weiss. Nur eine auffallende

Ausnahme zeigt die persische Teppichausstellung, die wir auch mehr als ethnographische Curiosität erwähnen wollen.

Es ist ein Teppich aus Kurdistan, unläugbar echt, von festester Arbeit, sogar alt, d. h. was man bei Teppichen alt nennt, wozu einige Jahrzehnte schon ausreichen. Dieser Teppich ist mit einem eben so unläugbar gothischen Muster bedeckt, wie man es vor etlichen Jahrzehnten noch in den romantischen Zeiten der unverstandenen Gothik auf die Wand zu malen pflegte, geschweifte Spitzbogen mit Krabben und Kreuzblume, die neben einander und gegen einander gestellt sind und in dieser Weise kleine Felder offen lassen, die mit naturalistischen (allerdings sehr unvollkommenen) Blumenbouquets ausgefüllt sind. Der Ursprung dieses Musters ist ohne alle Frage europäisch; wie es nach Kurdistan gekommen und der kurdischen Weberin gefallen, das zu entscheiden überlassen wir den intimen Kennern des Orients.

Auch sonst gibt es schon europäische Eindringlinge in der persischen Weberei. Wir meinen nicht die den indischen verwandten persischen Shawls, die mit jeder Concession an europäischen Geschmack an reellem Werth verlieren würden, aber leider droht ein anderer reizender Zweig der textilen Kunst Persiens der Nachfrage und der Verbesserung Europas zu unterliegen. Die vielfarbigen, mosaikartigen und tambourirt gestickten Tischdecken zeigen bereits bedenklich den Einfluss des Danaergeschenks der Anilinfarben und verlieren mit ihrem offenen, in Mitte, Grund und Bordüre getheilten

Arrangement ihren eigentlichen Charakter zu Gunsten unseres Geschmacks. Auch die gestickten Pantoffel richten sich mit Veilchen und Stiefmütterchen auf europäischen Fuss ein. Echt aber sind noch die gestickten Schleiertücher, welche die Gesichter der persischen Schönen vor unberechtigten Blicken einwärts schützen sollen, aber mit einem spitzenartigen Gitter von wahrhaft bewundernswürdiger Genauigkeit der Arbeit die Blicke auswärts sehr wohl gestatten.

Nächst den Geweben nehmen wohl die Metallarbeiten der Perser das meiste Interesse in Anspruch. Eine grössere Collection von Bronze- oder Messinggefässen verschiedenster Art mit niellirten Ornamenten, welche das österreichische Museum erworben hat, zeigen eben so anmuthige Formen wie eine Fülle reizender Verzierungen.

Eine zweite Collection von Waffen, Säbeln, Dolchen, Panzerstücken u. s. w. enthält wohl meist ältere Gegenstände, wenn auch nicht so alt, dass sie gerade als Alterthümer bezeichnet werden könnten. Obwohl kein Stück darunter an die Schönheit der persischen Dolche reicht, welche im österreichischen Museum aus dem Schatz des deutschen Ordens ausgestellt sind, so sind es immerhin noch vortreffliche Arbeiten, welche den persischen Gold- und Waffenschmieden zur Ehre gereichen. Für uns interessant sind noch die goldtauchirten Ornamente darauf, welche, ohne von dem heutigen, sonst herrschenden Blumenstil der persischen Kunst ergriffen zu sein, die Arabesken vom 14. und 15. Jahrhundert traditionell bewahrt haben. Wir sehen

ihresgleichen in den alten illustrirten Manuscripten, die in ihrer Nähe ausgestellt sind. Eine selbstständige, rein geometrische Ornamentation im Miniaturstil zeigen die kleinen Kasten, Deckel und verschiedenes andere derartige Geräth, das mit der sogenannten Stiftmosaik bedeckt ist. Es ist diese Technik aber nicht original-persisch, sondern den Persern von Bombay gekommen und den Indiern ist sie aus Florenz zugebracht worden. Dagegen sind eine Anzahl zur Decoration der Wand bestimmte glasirte Fliesen mit Figuren und Arabesken und mit metallisch reflectirendem Glanze echt persisch, nur sind es leider alte, vielleicht sehr alte Gegenstände. Das moderne Persien hat nichts dergleichen zur Ausstellung gebracht und konnte es auch nicht, weil derlei als heutige Arbeit schwerlich noch existirt.

Wie Persien mit seiner Kunst und seinem Kunststil die Nachbarländer beherrscht hat, das erkennt man an dem, was Russland aus seinen innerasiatischen Ländern an künstlerischen Arbeiten uns vor Augen führt. Sie bilden namentlich in Schmuckgegenständen und interessanten Thongefässen eine willkommene Ergänzung zur persischen Ausstellung. Unter den ersteren fällt insbesondere die reiche Verwendung der Türkisen auf, die in Persien heimisch sind und von persischen Goldschmieden in früheren Zeiten wahrhaft künstlerisch verwerthet wurden. Auch das scheint heute vorbei zu sein. Die Gewebe und Stickereien sind zum Theil etwas bedenklicher Art, da sie von einer »Fabrik orientalischer Stoffe und Bekleidungsgegenstände« in Petersburg ausgestellt sind.

Mit Indien erst kommen wir, wie heute die Dinge stehen, wahrhaft in das Land der orientalischen Pracht. Gibt es in dieser Beziehung im Orient eine Steigerung nach den Ländern, so steht heute Indien auf der höchsten Spitze. Ist es der Glanz des Himmels, die Pracht der Naturerscheinungen, die Farbenfülle seiner Flora, der Reichthum seiner Fürsten und Herren oder alles zusammen — in Indien glänzt alles von Gold, aber nicht in der blanken, glatten Weise, wie es unser Geschmack in Gold und Vergoldung heute liebt, sondern in erstaunend mannigfacher künstlerischer Verwendung. Der indische Künstler ist wahrhaft sinnreich in der decorativen Verwerthung des Goldes.

Sehen wir die heutige Kunst Indiens in Bezug auf ihren Stil an, so ist sie ohne Frage ein Zweig der Kunst des Islam. Von dem, was heute gearbeitet wird, davon mag vielleicht die eine oder andere Metalltechnik in aschgraue indogermanische Zeiten zurückgehen, aber die Form, die Ausdrucksweise dieser glänzenden decorativen Kunst datirt erst von der Invasion der Araber und des Muhammedanismus in Indien. Daher herrscht auch die grösste Verwandtschaft zwischen der persischen und der indischen Art, so sehr, dass es mitunter schwer wird, die Herkunft zu bestimmen. Vorherrschend ist dieselbe Blumenfreude und dieselbe Art, die Blume zu stilisiren, nur dass die Kunst Indiens feiner und vollendeter in der Arbeit ist und manche Decorationsweise und manche Technik noch daneben für sich hat, welche Persien nicht kennt. So ist sie zugleich vollkommener, mannigfacher und reicher. In

dem, worin beide ähnlich sind, unterscheidet sich die indische Arbeit durch eine mehr heitere, ich möchte sagen mehr blumige Art der farbigen Erscheinung.

Dies gilt z. B. gleich von den indischen Teppichen, die im Wesentlichen ganz das persische Princip der Decoration befolgen, das wir oben beschrieben haben. Ein Kenner, der die Technik prüft und die Wolle mit den Fingern fühlt, wird auch wohl so die Unterscheidung treffen, ästhetisch aber lässt die bei weitem mehr heitere, oft goldige Farbenhaltung im Gesammtanblick die indischen Teppiche leicht von den ernsteren persischen trennen.

Dasselbe Princip der Teppiche, dem wir schon so oft in der orientalischen Kunst begegnet sind, die Farbe nicht durch den Contrast, sondern durch die Harmonie, durch den resultirenden Ton der Vermischung wirken zu lassen, herrscht fast in der ganzen Weberei Indiens. Es ist auch das Princip der Kaschmirshawls, die zwar mit den grossen geschwungenen, an der Spitze umgebogenen sogenannten indischen Palmetten die Fläche überdecken, aber in diesen Palmetten mischen sich die Farben in einander auf möglichst kleinen Flächenräumen. Dasselbe Princip gilt auch in den Goldgeweben, bei denen das Gold entweder so angebracht ist, dass es in feinem Spiel der Farbe der Seide nur Glanz und Schimmer verleiht oder als Grund überwiegend durch die Farbe seinen besonderen Ton erhält, sei es, dass es roth oder grünlich oder blau oder violett schillert und spielt. Die indischen Weber sind ausserordentlich erfindungsreich in immer neuen Va-

rianten, wie sie Gold und Farben combiniren und Nuancen des Effectes hervorbringen. Hiezu werden z. B. auch verschiedene Lagen und Streifen von Farben, die mitunter auch schräg laufen, benützt. Uebrigens, obwohl es auf den Effect abgesehen, ist die Zeichnung des immer flach gehaltenen Blumen- oder Pflanzenmusters keineswegs gleichgiltig oder gleichgiltig behandelt, wie auf den Smyrnaer und syrischen Teppichen; ja die Muster gewähren noch ein besonderes Interesse, indem sie zum Theil sehr alt sind und völlig an die späteren arabischen oder maurischen Muster, etwa vom dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert, erinnern. Es trifft das ganz mit der Invasion der Muselmänner in Indien zusammen, so dass diese, offenbar von den Arabern und Persern dort eingeführten Muster seit jener Zeit traditionell geblieben sein müssen.

Es ist wunderbar, wie überall den indischen Webern der Ausdruck der Pracht und des Glanzes unter voller Wahrung eines echt künstlerischen Charakters gelingt, und das gilt auch da, wo das Gold im Verhältniss wenig oder gar nicht angebracht oder wo der Stoff selbst von der allergrössten Zartheit ist. Es ist, als ob sie nichts Schlechtes, Mattes, Bedeutungsloses machen könnten. Selbst den einfachen, gedruckten blumigen Kattunen wissen sie solchen Reiz zu geben, indem sie die Verzierung mit aufgedrucktem Golde erhöhen. Welchen Effect machen nicht jene rothen oder weissen Shawls und Mäntel, die in weisser oder rother Seide (je mit der Gegenfarbe) in der allereinfachsten

Technik bestickt sind! Es ist die Art, wie sie das Muster zeichnen und arrangiren, wie sie es beisammenhalten, dass der Grund nicht überwiegt, wie sie die Fäden flach legen, dass sie auf dem sanften Wollstoffe die Wirkung von Atlas machen. Oder betrachten wir uns jene Schleier, Musselin- und Gazestoffe, die selber geschmückt, den reichen Schmuck, den die indische Dame am Kopf, um den Hals, auf Brust und Gürtel, an Armen, Händen und Füssen trägt, unter ihrer Verhüllung in gedämpfter, aber dadurch nur um so reizvollerer Weise mitwirken lassen. Es ist nirgends der brutale Gegensatz breiter, dicker und blanker Goldmassen auf breitem, farbigen Sammtgrunde, wie er unsere Prachtstickerei beherrscht, sondern überall künstlerische Abwägung und Temperirung. Wie bescheiden ist nicht die Anwendung der grüngoldigen Käferflügel in goldener Fassung auf den schwarzen Schleiern und Gazekleidern und eben darum wirken sie wie Sterne in der Nacht! Die indische Weberei hat uns in der europäischen Shawlfabrication schon einen höchst bedeutenden Industriezweig geschenkt; aber sie ist reich genug zu anderen und sie verdient darum unsererseits das eingehendste Studium. Sie hat vieles, sehr vieles, was wir zur Verschönerung der Kleidung wie zur Kunst im Hause gebrauchen könnten.

Es ist nicht in Indien wie in anderen Staaten des Orients, dass neben der Weberei die anderen Industriezweige mehr oder minder zur Unbedeutendheit herabsinken. Indien hat allerdings keine Porzellan-

fabrication wie China und Japan; sein irdenes Geschirr ist gewöhnliche Faience und bietet wohl eine Menge Eigenthümlichkeiten, eine Menge origineller Formen und noch originellerer Decorationen, welche, wie die ausgestellte treffliche Collection zeigt, der Beachtung würdig sind, aber es ist keine Kunst feinerer und höherer Ordnung, dagegen seine Metallarbeiten, seine Waffen, seine Geschmeide, seine Silbergefässe, seine Emails stehen völlig auf der Höhe der Weberei und sind uns in mancher Beziehung eben so lehrreich, und doch ist z. B. von den Emails auf Gold kein Gegenstand ersten Ranges zu sehen. Die Londoner Ausstellung zeigte vor zwei Jahren viel schönere Arbeiten. Unter den Geschmeiden gibt es für den Volksgebrauch viel Ketten und Gehänge, Armringe und Fussbänder von Silber in plumpen, schweren Formen mit dickem Filigran, aber daneben die zierlichsten und feinsten Arbeiten in Gold mit getriebenen und ciselirten Figürchen, mit grünem transparenten Email, darauf wieder in Gold allerlei Gethier und Pflanzenwerk angebracht ist. Auch die bunt emaillirten Armbänder sind beachtenswerth so wie die zierlich geformten, meist schlankhalsigen Kannen, Flaschen und Fläschchen von Silber, die mit den feinsten getriebenen Blumenornamenten wie ein Teppich ganz überdeckt sind. Bei all diesen Gegenständen ist noch keine Spur von jener Nachlässigkeit zu bemerken, von jener Decadenz, um nicht Rohheit zu sagen, welche überall die Arbeit im weiten Gebiet der Türkei charakterisirt. Die Ausführung ist noch erstaunlich gut. Dies gilt auch von der

schönen Collection von Waffen, von Säbeln, Dolchen, Messern, Streitäxten, Kolben, Schilden, Panzerstücken und jenen sonderbaren Stosswaffen, wie sie Indien noch eigenthümlich sind. Ihre in mehrfacher Technik mit Gold oder Silber oder mit beiden Metallen zugleich tauschirten Arabesken sind meist eben so reizend in der Zeichnung wie vortrefflich ausgeführt. Daran schliessen sich andere Metallarbeiten, die mit etwas erhaben aufliegenden Goldfäden teppichartig überdeckten Eisenarbeiten von Bedree (oder Bidri), Kästchen, Teller, Schalen, Messer, Scheren, Kännchen u. s. w. oder die Geräthe aus dem Pundjab von schwarz oxydirtem Zinn mit breiteren Silberornamenten in Blumen und Blättern beschlagen, meist Wasserflaschen oder Gefässe für die Wasserpfeifen, die einen wie die anderen gleich originell und anziehend im Effect.

Die Kunsttechnik Indiens ist so reich, dass wir in so wenigen Worten sie nicht erschöpfen oder nur ihre bedeutungsvollen Gesichtspunkte angeben können. Wir lenken darum die Aufmerksamkeit nur noch auf die kleinen Elfenbeinarbeiten hin, auf die Stiftmosaik von Bombay und die Lackmalereien auf Kästchen, Buchdeckeln, Papiermessern und vielen anderen Gegenständen des Gebrauchs, Künste, die wir ebenso schon in Persien angetroffen haben. Wir gedenken der kleinen, sauber ausgeführten Schnitzereien in Sandelholz und ihres eigenthümlichen Reliefs, dessen Höhepunkte alle in der gleichen Fläche liegen, und schliessen mit der Erwähnung der mit saurer Arbeit aus dem dunklen, harten Teakholz geschnitzten und ganz durch-

brochen gehaltenen Möbel, die sich in sonderbarer Art der europäischen Mode anbequemen. In ihren geschweiften, gerundeten Formen ahmen sie nämlich die schwellende Polsterung europäischer Möbel nach, also die weiche nachgiebige Rundung mit ihrem harten Holze, und verkennen somit, dass es eine Structur im Möbel gibt, daran sich die Polsterung anschliesst. Das ist gerade der Weg, die indische Kunst zu verderben, ohne den Geschmack Europas zu verbessern; es ist genau die Weise, wie man es nicht machen muss, eine Weise, die man auch sonst vieler Orten und in vielen Dingen gut versteht.

XXI.

China und Japan.

China und Japan bilden die dritte Gruppe der orientalischen Kunst, die ostasiatische. Auch ihr Charakter ist der entschieden rein decorative, aber er hat am meisten Eigenart im Orient. Diese besteht zum Theil darin, dass beide Völkerschaften in der Figurendarstellung völlig frei sind und auch den reichlichsten Gebrauch davon machen, und andererseits darin, dass sie jeglichem Gegenstande der Kunst — der Figur, der Architektur, dem Geräth wie dem Ornament — den Stempel des Bizarren aufdrücken.

Wie das Alter in seiner Gebrechlichkeit wohl Launen und Eigensinn sich angewöhnt, so pflegt es auch einer Culturperiode zu ergehen, die in allzu langer Existenz sich überlebt und abgelebt hat. Auf diesem Standpunkt befinden sich China und Japan mit ihrer Kunst und ihrer Cultur. Ihr Kunststil, ihre Kunstübung ist von sehr altem Datum, mehr noch bekanntlich bei China als bei Japan, daher auch des letzteren Kunst immer noch ein frischeres Gepräge trägt. Diejenige Chinas zeigt klar und deutlich den Charakter des Greisenalters und die Japans rückt ihm nahe. Der

Kunstfreund weiss es nur zu wohl, wie dasjenige, was beide Länder heute produciren, im Gegensatz zu ihren alten Arbeiten, an Interesse für ihn verloren hat. Es gibt Zweige der Technik, die bereits gestorben, und andere, die verdorben sind. Das Bizarre, das jetzt jeder Arbeit dieser Länder anhängt, d. h. das Launenhafte, Absonderliche, von Ordnung, Regel und Mass Abspringende, war in den ältesten Zeiten nicht so und ist von Jahrhundert zu Jahrhundert stärker hervorgetreten. Ist sonst in der Kunst, zumal in der ornamentalen, die Symmetrie, das Gleichgewicht die Regel, so ist es in jener der ostasiatischen Länder gerade umgekehrt.

Die Symmetrie wird absichtlich gemieden, das Rechts muss immer anders sein als das Links. Als Beispiel betrachte man sich die schönsten Arbeiten Japans, die Lack-Etagères oder Mosaiktische aus verschiedenfarbigen Hölzern, wie wir sie ausgestellt sehen, davon nicht ein Holzstückchen eine reguläre Figur bildet. Es ist der Eigensinn, der hier zum Princip gemacht ist, das Ueberraschende, das Unerwartete, alles, was aus der Art schlägt. Setzt der europäische Künstler sein Hauptornament mitten in das Centrum einer kreisrunden oder ovalen Platte, der Japaner setzt es seitwärts rechts oder links, unten oder oben, in jedem Fall ausserhalb des Centrums.

Das hindert nun freilich nicht, dass die Kunst dieser ostasiatischen Gruppe noch sehr viel Gutes und Bewundernswürdiges zeigt, und es hat nicht gehindert — es ist vielleicht gerade desshalb geschehen, — dass

Japan bei uns in Wien plötzlich Mode geworden ist. Ja, wir selbst wünschen gar nicht einmal, dass diese Mode mit dem Schluss der Weltausstellung sogleich wieder zu Ende sei, und möchten vielmehr, dass das Gute, was uns jene Kunst zu bieten hat, in unser Fleisch und Blut übergehe.

Worin besteht nun dieses Gute? worin kann es bestehen, wenn jeder Figur, jeder Gestalt, jeder ornamentalen Bildung der Zopf anhängt? Erstens in der wunderbaren Nettigkeit und Präcision der Arbeit, die allein schon ein Vergnügen ist. Eigentlich ist sie allerdings nur noch den Japanern zu eigen, aber diesen auch so, dass sie sich auf ihr Lattenwerk und ihre Zaunpfähle erstreckt. Man betrachte aus diesem Gesichtspunkte den Zaun, mit dem sie ihren kleinen Garten umgeben haben. Zum anderen in dem Farbenreiz und in der Harmonie, dem ewigen A und O aller Decoration, die selbst die unbedeutendsten Porcellanarbeiten noch heute tragen. Wir sehen dabei von den älteren Arbeiten, die allerdings noch andere, insbesondere formelle Verdienste zeigen, ganz ab, so wie auch noch heute ein und der andere Kunstzweig seine eigenthümlichen Vorzüge besitzt.

Wie gross der Unterschied ist zwischen dem Einst und dem Jetzt, das erkennt man am besten an der schönen Collection der Zellenschmelzgefässe, welche sich inmitten der chinesischen Ausstellung befindet. Die Gefässe mögen so ziemlich alle der Periode vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert angehören. Wo ist irgend etwas unter den modernen Arbeiten Chinas, das sich an Schönheit des Colorits, an Gross-

artigkeit der Arbeit, selbst der Zeichnung, an formeller Bedeutung, überhaupt an künstlerischem Werth auch nur annähernd mit ihnen vergleichen liesse? Selbst die Emails der französischen Ausstellung, die doch diesen chinesischen nachgebildet sind, müssen hinter ihnen zurückstehen. Und weiter ist auch in der ganzen chinesischen Ausstellung so gut wie gar nichts, was den eigentlichen Kunstfreund interessiren könnte, ein paar Porzellanvasen unter der grossen Menge vielleicht ausgenommen.

Allerdings ist auch die Ausstellung nicht für den Kunstfreund gemacht, sondern um von der gegenwärtigen Industrie des »Reiches der Mitte« ein wahrheitsgetreues Bild zu geben. Das Bild ist immerhin interessant, aber traurig für den, der die alte Kunst Chinas kennt. Wie fällt z. B. die ganze Porzellanfabrication Chinas mit all den grossen und kleinen Vasen und Gefässen in nichts zusammen, wenn wir sie in der Erinnerung etwa mit der Sammlung im japanischen Museum in Dresden vergleichen. Und doch hat sie Originalität mehr noch bewahrt als das japanesische Porzellan, nur ist sie eben schwach geworden.

Dasjenige, was unter den Arbeiten Chinas für unser Auge vielleicht den meisten Reiz hat, das sind ihre Seidenstoffe. Nicht als ob sie mit Gold und Farbencontrasten blendeten, denn sie sind im Gegentheil sehr bescheiden in der Ornamentation, aber sie geben uns z. B. in Roth und Blau Farben von so tiefer, gesättigter Kraft oder in blassen Tinten so zarte und eigenthümliche Töne, dass sie unseren Schönfärbern wohl

noch etwas zu denken geben. Aucn die Stickereien, insbesondere die mit verschiedenartigem Golde, obwohl in der Zeichnung meist sehr barock, fesseln durch ihren Effect und ihre bewundernswürdige Ausführung, während die grossen bunten Seidendecken mit prachtvollen, farbenreichen Vögeln und Blumen, nicht minder trefflich ausgeführt, schon vielfach europäischen Einfluss erkennen lassen. Immerhin wünschen wir unseren Damen diesen Farbengeschmack. Auch eine Anzahl Schmuckarbeiten in Gold wie in Silber mit äusserster Zierlichkeit der Arbeit und feinem Filigran, das zwischen seinen silbernen Fäden farbiges Email zeigt, reihen wir den guten Arbeiten Chinas an.

Dagegen die chinesischen Lackarbeiten, dünne, zierliche, wie mit der Feder gemachte Zeichnungen in verschiedener Goldfarbe auf schwarzem Grund, sind unbedeutend und reizlos geworden und stehen weit hinter den japanischen Arbeiten zurück. Die Elfenbeinschnitzereien sind geschickt wie ehedem, aber man sieht sich satt an den barocken Figuren und der Künstlichkeit der in einander beweglichen durchbrochenen Kugeln. Möbel, die für den europäischen Gebrauch hergerichtet sind, sieht man ziemlich zahlreich und man bewundert eine Zeitlang die Trefflichkeit der geschnitzten Ornamente, aber diese Vermischung und Verquickung europäischer Rococoformen mit zopfigem chinesischen Detail ist widerwärtiger noch als die chinesischen Bizarrerien für sich allein. Diese haben wenigstens ethnographisches Interesse und man kann sie mit Humor betrachten. Leider sind auch die chinesi-

schen Bronzen, die zum grossen Theil dem Dienst des Altares gewidmet sind, so von barockem Ornament überladen, dass von der geschickten Arbeit wenig Vergnügen übrig bleibt.

Die japanische Industrie hat sich ohne Frage, man kann sagen, besser conservirt als die chinesische. Auch sie trägt ihren Zopf, aber mit mehr Würde. Der japanische Künstler — es gibt wenigstens deren — ist ein ausserordentlich geschickter Zeichner im Kleinen und weiss die verwegensten Verkürzungen und Verschränkungen des menschlichen Körpers, z. B. bei Akrobaten und Jongleurs, mit der Richtigkeit der Natur in wenigen Strichen wiederzugeben. Diese Naturbeobachtung hindert ihn aber nicht, die Gesichter, eines wie das andere, in manierirtem Typus darzustellen. So wunderbar mischt sich bei ihnen Natur und steife Ziererei, man möchte sagen: Byzantinismus. Ihre kleinen Nachbildungen von Thieren, von Katzen, Hunden und Affen, sind liebenswürdig in ihrer Wahrheit, und daneben zeigen die Costümfiguren ihre vornehmen Damen im höchsten Grade steif und affectirt, widerwärtig affectirt in der erzwungenen, rückgebogenen Stellung, in der schiefen Haltung des Kopfes, in der Massenhaftigkeit des Kleiderstoffes, der alles andere eher als eine menschliche Figur in sich einzuschliessen scheint.

Aber geschickt ist alles, was der Hand des japanischen Künstlers entstammt, und schon durch die Geschicklichkeit allein von unläugbarem Reize. Ihre Bronzegefässe, die reiches, freies Ornament, zuweilen

auch höchst energisch gezeichnete Drachenfiguren zur Zierde haben, sind ein wahres Vergnügen in Anbetracht der Behandlung der Bronze, des Gusses, der Ciselirung und der Färbung. Einige glatte Vasen zeigen in Reifen über einander die verschiedenen grünlichen, röthlichen oder goldenen Farbentöne, welche die Japaner ihren Bronzen zu geben wissen. Aber sie begnügen sich nicht mit Relief und Färbung, sie überziehen diese Arbeiten noch netzartig mit eingeschlagenen Silberfäden oder sie bilden die Figuren auf den Bronzen in Relief aus solidem Silber, das von oben mit Ciselirung und Gravirung bearbeitet ist.

Den Bronzen zur Seite stehen die noch immer unübertroffenen Lackarbeiten, die nur in ihren eigenen Vorgängern ihre Sieger haben. Auch hier gibt es des Bizarren genug, der unsymmetrischen Bildungen, der an unpassender Stelle angebrachten Verzierungen, der carricaturartigen Figuren, und dennoch hat ein jedes Stück, auch das von heute noch, seinen Reiz, wenn man nur das leichte, glatte Stück Arbeit in die Hand nimmt. Der Glanz der schwarzen Fläche, die verschiedenen röthlichen oder braunen Töne des Grundes mit eingesprenkeltem Goldstaub, die verschiedenen Goldtöne, welche neben einander stehen, die wunderbare Ausführung im Detail, namentlich in allem dem, was im Relief aufgetragen ist, der harmonische Anblick der ganzen warmen, goldigen Erscheinung, endlich auch in vielen Fällen der feine, zierliche Beschlag in Stahl und Silber — diese Vorzüge lassen alles, was man in Europa davon nachgeahmt hat oder sonst in

Lackarbeiten macht, unendlich tief unter den japanischen Vorbildern stehen. Die schönen modernen Malereien auf dem englischen Lackgeräth, die Compositionen Kaulbachs auf dem holländischen, sie können in dieser geleckten Art der Darstellung niemals die Anziehungskraft üben, welche der japanische Lack besitzt, trotz der barocken Einfälle, mit denen er sich schmückt.

Mit nicht gleich günstigen Augen können wir das heutige japanische Porzellan betrachten, das uns zwar, die immer noch vorhandene technische Geschicklichkeit zu zeigen, Riesenstücke in Schalen und Vasen genug vor Augen führt, aber auch die feine Harmonie und den reichen decorativen Sinn von ehedem vermissen lässt. Immerhin sind diese Arbeiten effectvoller als die chinesischen und decorativ besser zu verwerthen; leider geben sie auch mehr den europäischen Einfluss zu erkennen. Eine Menge Vasenformen erinnern an Sèvres-Muster der letzten Jahrzehnte. Auch anderes europäisches Geschirr ist nachgeahmt, das dann in der Nachahmung einen ziemlich armseligen Eindruck macht. Prunkend sind die grossen, mit Lackornamenten und Lackfarben überzogenen Porzellanvasen, aber die Verbindung zweier so verschiedener und ungleich solider technischer Weisen ist nicht sehr glücklich und der Anblick der schwarzen und rothen Massen mehr bunt als schön. Die Manier ist auch schwerlich alt. Noch eine technische Neuerung zeigt das japanische Porzellan, die wenigstens eigenthümlich und bemerkenswerth ist, obwohl sie wahrscheinlich Rarität blei-

ben wird. Das ist die Bedeckung von Porzellangefässen mit wirklichem *Email cloisonné,* so dass das letztere hier völlig an die Stelle des Porzellans getreten ist. Die ersten kleinen Stücke kamen vor drei oder vier Jahren, damals noch ganz unbekannt, zu uns nach Europa. Hier in der Ausstellung sehen wir eine ganze Reihe Theetassen dieser Art.

Der Zellenschmelz, der in China sich in ein gemaltes Email auf meist blauem Grunde von sehr unsolider Art verwandelt hat, ist ebenfalls in Japan in Uebung geblieben. Es ist genau dieselbe Technik wie bei den altchinesischen Cloisonnés, aber der Anblick ist ein anderer, weil das Colorit bei den chinesischen aus dem Dunkelblauen geht, bei den japanischen aus dem Grünen. Jene, die altchinesischen, sind ohne Frage schöner.

Den dritten grossen Industriezweig Japans, oder den vierten, wenn man neben Metallen und Porzellanen die Lackarbeiten hinzurechnet, bildet die textile Kunst. Sie zeigt am glänzendsten den decorativen Geschmack der heutigen Japaner, sie zeigt ihn mit mehr Gold und bunten Farben, aber minder harmonisch als die indischen, dass sie als zu bunt erscheinen, bei anderen aber wieder ist das Gold nur so sparsam angewendet und die Farbentöne so gebrochen, dass die zarteste, massvollste Harmonie sich bildet. In diesem Fall ist auch das Ornament sehr bescheiden gehalten, selbst wenn es barocker Weise in regelmässiger Wiederkehr allerlei komische Figuren mit Masken und Fratzen oder auch verschiedene Schiffe in vollen Segeln und

mit verschiedener Wendung darstellt, gerade wie wir es vor Jahrzehnten noch auf unseren Papiertapeten sahen, die ja auch von China und Japan ihren Ausgang genommen haben. Technisch beachtenswerth ist dabei das Material der Goldfäden, welches nicht mehr und nicht weniger als vergoldetes Papier ist, dennoch aber eine Geschmeidigkeit und Festigkeit besitzt, dass es sich wie ein anderer Faden in das Seidengewebe hat einweben lassen. Der Stoff fühlt sich so biegsam und geschmeidig an, als bestände er einzig aus Seide.

Den gleichen Eindruck machen die Stickereien, nicht minder reich in den Farben, nicht minder vorzüglich in der Ausführung. Barock als Ornamente auf den Kleidern, sind sie auf selbstständigen, bildartigen Flächen wie Stillleben und Thierstücke getreu nach der Natur. Die wundervollen Blumen, die gefiederten Vögel machen der Zeichnung und der Stickerei die gleiche Ehre, aber in Einem unterscheiden sie sich wesentlich von einem Gemälde und von unserer Art. So getreu sie der Natur in Bewegung, Leben und Farbenspiel nachgebildet sind, so sind sie ganz ohne Schattenangaben, ganz ohne Modellirung gehalten. So wirken sie nur um so reiner als Decoration.

Noch gar vielerlei, wenn auch minder bedeutender Kunstzweige, die uns in dieser oder jener Beziehung lehrreich oder interessant sein könnten, hätten wir bei den Japanern zu gedenken, wenn uns eine ausführliche Besprechung nicht zu weit führen würde. Erwähnen wollen wir sie wenigstens, die buntgesprenkelten oder goldgepressten Lederarbeiten, die Vorhänge

und Rouleaux aus Rohr mit ihren bunten Fassungen und ihren mustergültigen Quasten und Behängen, die zierlichen, feinen Korbgeflechte mit gar verschiedener Flechtart, die Elfenbeinschnitzereien, die mannigfachen Arten der Fächer, die gemalten Tapeten und colorirten Holzschnittwerke, die Möbel in Holzmosaik. Wir machen umsomehr darauf aufmerksam, als diese ganze Industrie wohl binnen wenigen Jahren in ihrer Eigenthümlichkeit dem Untergange gewidmet ist, wenn anders die Japaner in ihrer Europäisirung mit den gleichen Geschwindschritten fortfahren, wie sie jetzt im Zuge sind. Noch ist der europäische Geschmack in ihrer Kunst sehr unbedeutend, auf der nächsten oder übernächsten Ausstellung vielleicht schon überwiegend.

XXII.

Glas.

Venezianische und englische Glasarbeiten.

Wir sind öfters gefragt worden: welchen Glasarbeiten würden Sie den Preis geben, den böhmischen oder den englischen? d. h. natürlich die besten und schönsten Leistungen beider miteinander verglichen. Die Frage ist nicht so direct zu beantworten, denn wir haben es hier mit verschiedenen Species einer und derselben Gattung zu thun, mit Eigenthümlichkeiten, die dem Lande und dem Stoffe angehören. Es ist darum nicht thunlich, denselben Massstab anzulegen, ohne die Eigenart zu berücksichtigen.

Von Glasmalerei und Glasmosaik, worauf wir später zu reden kommen, abgesehen, zerfällt alles Kunstglas, d. h. dasjenige Glasgeräth, welches zur Ausstattung von Tisch und Tafel, zur Beleuchtung und Decoration der Wohnung dient und in Form oder Verzierung ästhetische Ansprüche macht, in zwei Hauptarten, in das geblasene und in das geschliffene Glas. Freilich ist auch das letztere geblasen, aber seine Kunstform oder seine Ornamentation erhält es erst durch

den Schliff, während das eigentlich geblasene Glas unmittelbar durch das Gebläse oder mit ergänzenden Nebenarbeiten fertig aus der Hand des Arbeiters hervorgeht.

Diese beiden Hauptarten werden nicht beliebig neben einander geübt, sondern sie sind zugleich Eigenthümlichkeiten der Länder. Das Land des geblasenen Glases ist Italien und Venedig ist sein Sitz, während England und Oesterreich und von letzterem speciell Böhmen das geschliffene Glas vertreten. Die übrigen Länder bieten nichts Charakteristisches, es sei denn, dass man für Frankreich, das aber auf der Ausstellung damit nicht erschienen ist, das geätzte Glas, auf das wir noch zu sprechen kommen, in Anspruch nehmen wollte, so wie für Russland die orientalisirenden Gläser mit Emailfarben. Letztere sind bis jetzt aber nur Spielart; ebenso ist es auch mit den emaillirten deutschen Gläsern, die heute in Böhmen mehr als Curiosität oder Abart imitirt werden.

Das englische und das böhmische geschliffene oder Krystallglas scheiden sich aber stofflich und auf dem Unterschiede des Stoffes beruhen wieder verschiedene künstlerische Richtungen, so dass wir besser von drei Hauptarten zu reden haben, von der venezianischen, der böhmischen und der englischen.

Das geblasene Glas, obwohl seine Procedur eben so sinnreich wie einfach erscheint, ist wohl die älteste uns bekannte Art. Auf alten ägyptischen Wandmalereien, mehrere tausend Jahre vor Christi Geburt, sehen wir bereits die Glasbläser mit ihren langen Pfeifen

vor dem Glasofen sitzen und die Flaschen blasen. Das sogenannte antike Glas, dessen Fragmente uns tausendfach erhalten sind, ist in der Hauptsache geblasen, doch mancherlei und ausgezeichnete Nebentechnik war damit verbunden. Das Beispiel des antiken Glases haben die Venezianer im Mittelalter aufgenommen und namentlich im sechszehnten Jahrhundert das ganze Genre zu einer solchen Höhe der Kunst geführt und in einer so angemessen eigenthümlichen Weise ausgebildet, dass durch sie der künstlerische Typus des geblasenen Glases ein für alle Mal festgestellt worden. Dieser Typus besteht in der papiernen Leichtigkeit des Materiales und in der freien (weil sie lediglich aus der Hand hervorgeht), edlen und meist eleganten Form.

Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts verschwand der Typus. Schwere, plumpe Formen, dickes Material traten an seine Stelle und die venezianische Glasindustrie ging als Kunst zu Grunde. Um sie wieder zu erwecken, war es daher der allein richtige Weg, auf die Art und die Formen des sechszehnten Jahrhunderts zurückzugehen. Das ist seit kaum länger als zehn Jahren geschehen und zwar mit solchem Erfolge, dass die venezianischen Glasarbeiten heute aufs neue sich den anderen ebenbürtig in ihrer Eigenthümlichkeit zur Seite stellen und dass man selbst ihren künstlerischen, ihren formellen Einfluss überall in der Glasindustrie der übrigen Länder erkennt. Der Vorgang ist eben so lehrreich wie ermuthigend. Der klare Wille und die Energie eines einzigen Mannes, dem sich alsbald die Mitstrebenden angeschlossen haben, hat wieder ein-

mal seine Erfolge bewährt. Getragen allerdings von der tieferen Strömung, aber im Widerspruche mit dem Geschmacke, der auf der Oberfläche herrschte, hat er diesen Geschmack zur Umkehr gezwungen und in seine Bahn eingelenkt. Auch jetzt noch ist Dr. Salviati, dessen Ausstellung einen der Glanzpunkte der italienischen Abtheilung bildet, bemüht, der Glasfabrication stets neue Seiten abzugewinnen und ihr Gebiet zu erweitern.

Wir wissen jetzt, von welchem Standpunkt aus wir die venezianischen Glasarbeiten zu betrachten haben. Es ist zunächst in allen Gefässen die leichte, elegante, zierliche Form, welche den Hauptcharakterzug abgibt. Dass sie nicht überall gelungen ist, versteht sich von selbst, um so mehr als der Einfluss der ausführenden Hand hier ein weit grösserer ist als bei dem geschliffenen Glase. Sodann versieht sich das venezianische Glas vermöge seiner Ductilität, seiner Ziehbarkeit und Zähigkeit im weichen Zustande, mit allerlei angeschmolzenem Zierath, der zuweilen auch als Ständer dient. Dieser Zierath erhöht den Reiz der »Flügelgläser«, aber er kann auch zu übertriebenen, unschönen Künsteleien führen, deren wir mannigfache Beispiele in der italienischen Glasausstellung finden. Zum dritten ist es die Farbe, welche einen Hauptreiz des venezianischen Glases bildet, und zwar nicht mit Malerei, sondern rein decorativ. Entweder ist das Glas in der ganzen Masse gefärbt, meist edelsteinartig und so, dass das durchscheinende Licht stets mitspielt und die herrlichsten Effecte hervorruft, z. B. mit dem sehr häufig verwendeten

Opalglase, oder es ist das zu neuem Leben erweckte gesponnene Filigranglas, welches die Gefässe mit farbigen Fäden umspinnt, netzartig umkreuzt oder in Spiralen umwindet. Die Varianten sind zahllos und oft von äusserster Geschicklichkeit. Eben so vollkommen ist die Nachbildung der mannigfachsten Edelsteine und Halbedelsteine, deren reiche Anwendung uns Salviati an einem tempelartigen Cabinetstück nach den zierlichsten Mustern der Renaissance vorführt.

Als ein minder gelungenes Genre dagegen betrachten wir die zahlreichen Spiegel, deren Rahmen ganz mit Blättern und Blumen von Glas in einem freien Relief bedeckt sind. Der Effect ist flimmernd und unruhig und stört die Betrachtung; auch ist hier von der Schönheit der Form, wie sie sonst die venezianischen Glasarbeiten auszeichnet, nichts mehr vorhanden. Wir ziehen diesem Genre, das sehr weise und verständig behandelt sein muss, wenn man ihm Reiz und Schönheit abgewinnen will, und das auch nur Arbeiten einer späteren Zeit von nicht mehr reinem Geschmack nachgebildet ist, die böhmischen Spiegel mit geschliffenen Spiegelrahmen vor, wenn anders sie nicht zu barock gestaltet sind. Wie schön und edel sich diese böhmische Art der Spiegel (die, nebenbei gesagt, von Kunstfreunden gewöhnlich als venezianisch bezeichnet wird) gestalten lässt, das zeigen in der französischen Ausstellung einige Beispiele in Renaissanceformen von der Fabrik von Lorémy, Grisey und Comp. in Paris, so wie einige Spiegel von Lobmeyr, deren schönster nach Zeichnung von Storck) auch das kais. Zimmer im

Kaiserpavillon schmückt. Man kann es auch verkehrt machen, und dies ist sicherlich der Fall mit einem Ausstellungs - Paradestücke, dem grossen (im Haupttransept hängenden) Spiegel von Alexandre in Paris, dessen Umrahmung von frei heraustretenden Palmblättern oder Schilf von blauem, braunem und weissem Spiegelglas gebildet wird, als wenn der Spiegel damit umwachsen wäre, mit bleischweren, Girandolen tragenden Figuren dazwischen. Dies sei beiläufig bemerkt.

Reiner und edler als die venetianischen Spiegel sind die Lustres, die allerdings auch zuweilen durch Ueberladung ihre Schönheit verderben. Die Schönheit besteht auch hier in der Form, sowohl in der des Ganzen wie in der der kerzentragenden Arme, welche in geschwungenen Linien, Blumen tragend, von allen Seiten aus dem Stamm hervorwachsen. Werden diese Arme in ihren Linien oder auch die Hauptform durch das Beiwerk gebrochen und unklar, so darf man die Arbeit als misslungen betrachten. Das ist häufig genug der Fall, wogegen man aber auch Beispiele von grosser Schönheit sieht. Die ungemeine Fertigkeit, die sich der venetianische Glaskünstler angeeignet hat, veranlasst ihn zuweilen, des Guten zu viel zu thun und seinem Material selbst Dinge zuzumuthen, die ihm zuwider sind. So ist ein von Angelo Fuga ausgestellter Sessel von Glas nur eine Absurdität.

Dem venetianischen Glas gegenüber hat das Krystallglas als Imitation des echten Bergkrystalles in Böhmen begonnen. Damit war zweierlei gegeben, einmal die krystallhelle Reinheit und Farblosigkeit des

Glases als materielles Ideal und zum zweiten die Decoration und wenigstens die Formgebung durch den Schliff nach dem Muster der zum Theil so wundervollen echten Krystallgefässe des 16. Jahrhunderts. Das böhmische Krystallglas hat auch nach manchen Versuchen und Wandlungen diesen Charakter bewahrt: es strebt stets nach möglichster Reinheit und Farblosigkeit. In dieser letzteren Beziehung weicht nur das englische Glas von dem böhmischen eigenthümlich ab und darauf gründet sich stofflich wie künstlerisch der Unterschied. Das englische Glas, das sogenannte Flintglas, ist bleihältig und erlangt dadurch die Eigenschaft, bei krystallinischen Formen in den prismatischen Farben gleich dem Diamanten zu spielen. Ohne Frage ist das decorativ ein Reiz, da ein anderer und grösserer Effect als mit dem einfachen Bergkrystall dadurch erzielt .werden kann: Geräth von dieser Art überstrahlt die Tafel mit farbigen Lichtern, statt mit weissen Reflexen. Die Engländer haben daher auch diese Eigenschaft ihres Glases in ganz rationeller Weise zur Decoration ausgebeutet.

Die Ausstellung der englischen Glasfabrikanten, unter denen James Green neben Pellat & Wood, Daniell & Son und Copeland hervorragt, ist nicht gross, aber sie genügt völlig, alle Eigenthümlichkeiten kennen zu lernen, und sie enthält ganz ausserordentlich schöne Arbeiten. Gleich in der erwähnten Art der farbigen Decoration können wir einen Fortschritt sehen. Dieses decorative Princip nämlich hebt in gewissem Sinne die Form auf, einmal, indem es die Flächen wie mit

grossen Diamanten bedeckt und dadurch die fliessende Linie des Contours zerhackt, und sodann, indem es den Nachdruck auf funkelnde Lichter legt, die natürliche Linienschönheit nicht zur Beachtung kommen lassen. Daher waren denn auch alle englischen Glasarbeiten dieser Art plump und schwer, sowohl das Tafelgeschirr wie die Kronleuchter. Der grosse Lustre von James Green, ein Prachtstück der Ausstellung, will daher auch einzig von diesem Standpunkte aus beurtheilt sein: formell ganz ungenügend, ist er prachtvoll im farbigen Lichteffect. Diesmal nun — und das ist der Fortschritt — erkennen wir an den diamantirten Flaschen, Krügen, Gläsern das Bestreben, ihnen allen trotzdem gute Form zu geben, was zum Theil dadurch unterstützt wird, dass die Krystallformen kleiner gehalten sind.

Aber dies ist nur die eine Decorationsart des englischen Glases. Die andere Seite, und das ist die edlere, sieht ganz von der farbigen Eigenschaft ab und behandelt das Glas, wie das echte Bergkrystall im 16. Jahrhundert insbesondere von den italienischen Künstlern behandelt worden, d. h. man sucht ihm einerseits die zierlichste, eleganteste Form zu geben und es andererseits mit feinen, eingeschliffenen Ornamenten zu verzieren. In dieser Art sieht man bei den englischen Ausstellern bewundernswürdig schöne Arbeiten, Form und Zeichnung des Ornaments aber weichen von jenen Krystallgefässen der Renaissance durchweg ab. Man wird leicht finden, dass bei allen besseren Flaschen, Krügen und ähnlichen Gefässen die Formen

der griechischen Thonvasen zum Vorbilde gedient haben, während die Ornamentation in den meisten Fällen in leichten, zierlichen Blätter- und Blumenkränzen besteht. Die Ausführung dieser Ornamente ist eine doppelte, entweder durch den Schliff, und das ist die bei weitem kostbarere Art, oder durch Aetzung. Letztere Art ist in Frankreich und England sehr viel, in Böhmen aber sehr wenig oder gar nicht angewendet. Nun ist sie allerdings in gewisser Weise einfacher und billiger, künstlerisch aber kann sie niemals die Schleifung ersetzen, niemals die gleiche Feinheit und Delicatesse, den gleichen Reiz für ein Auge erreichen, das sich nicht mit relativem Effect begnügt, sondern das Vollkommenste verlangt. Daher denn auch die Engländer, wenn es sich wirklich um etwas Gutes handelt, sich des Schliffs bedienen und nicht der Aetzung, oder neuerdings, wie es Pellat & Wood versuchen, die Aetzung durch Schliff zu vervollkommnen trachten. Es ist nicht der Werth gehöht, weil das Eine mehr Handarbeit, das Andere mechanisch ist, sondern die Mechanik erreicht eben nicht die Leistung der virtuosen Hand und bleibt roh in ihrem Resultat. Möglicherweise wird auch die Aetzung, die für den Arbeiter ihre unangenehme Seite hat, alsbald durch die neue amerikanische Erfindung ersetzt, durch das sog. Sandgebläse, welches durch angeblasenen Sand die Zeichnung oder den Grund ausschleift.

In diesen beiden Decorationen ist eigentlich die ganze Kunst der englischen Glasindustrie enthalten. Was sie uns sonst noch zeigt, das ist entweder als

billiger Ersatz zu bezeichnen, wie die gepressten Glasgefässe (bei Pellat & Wood), welche die diamantirt geschliffenen nachahmen, oder es sind Versuche ohne Bedeutung. Als blosser Versuch z. B. ist verschiedentlich die Verbindung wirklich gefärbten Glases mit den anderen Decorationsweisen zu bezeichnen, bei Lustres wie bei Gefässen, und zwar ein Versuch, der, Kleinigkeiten ausgenommen, nirgends als ein gelungener erscheint. Gerade in der Beschränkung auf die eigenthümlichen Reize ihres Materials liegt mit die Stärke der englischen Glasindustrie. Doch auf Eines wollen wir aufmerksam machen, das freilich leider auf der Wiener Ausstellung bei James Green nur sehr schwach vertreten ist. Wir meinen eine gewisse Art von Blumenhältern als Tafelaufsätze, davon wir vor zwei Jahren in London eine ganze Ausstellung sahen; höchst zierliche Glasgebilde, das Schwere nach unten ausgebreitet, aufsteigend mit schlanken, auch gedrehten Säulen, oben in Vasen und Schalen auslaufend und zierlich gebogene Arme nach allen Seiten versendend, an denen Glastropfen, kleine, mit Wasser gefüllte Schalen oder körbchenartige Gefässe hängen, alles für Blumen und Pflanzen bestimmt, die in schlanken Gräsern aufschiessen, die Säulchen und Arme bekränzen, aus den Gefässen und Körbchen herabhängen und über den Fuss sich verbreiten, während das blitzende Glas thauig dazwischen erglänzt. Wenn das mit wirklichem Geschmack arrangirt ist, so kann man nichts Reizenderes und Graziöseres auf der Tafel sehen. Freilich ist das Geräth heikler Natur und erfordert zum zarten Ge-

Geschmack auch die zarte Hand. Doch das ist am Ende kein Grund, warum es im böhmischen Glase, das ganz dafür geeignet ist, nicht ebenfalls ausgeführt werden sollte.

XXIII.

Glas.

Böhmische, französische und russische Glasarbeiten.

Die Beschaffenheit des böhmischen Krystallglases, das Unvermögen, in gleicher Weise wie das englische Flintglas mit den prismatischen Farben zu wirken, ist die Ursache, dass die eine Art der englischen Decoration, welche sich eben auf jene Farbenbrechung gründet, nämlich der krystallinische oder diamantirte Schliff, sich nicht für das böhmische Glas eignet oder dass er wenigstens in keiner Weise die Schönheit und den Effect seines Concurrenten erreichen kann. Würden die englischen und die böhmischen Gläser beisammen stehen, so würde ein einziger Blick hinreichen, das Urtheil zu entscheiden.

Das böhmische Glas, dessen Eigenthümlichkeit in der krystallhellen, farblosen Reinheit besteht, ist darum naturgemäss auf den andern Weg hingewiesen, der die alten echten Bergkrystallarbeiten zum Muster nimmt und dessen künstlerisches Princip nicht in der Farbe, sondern in der möglichst vollendeten und edlen Form und in der entsprechenden eingeschliffenen Ornamentation besteht.

Welche Formen und welche Ornamente hier zunächst — denn wir wollen die künstlerische Freiheit nicht beschränken — als Vorbilder zu dienen haben, darüber können wir nicht in Zweifel sein. Wir brauchen nur auf die Geschichte des böhmischen Glases selbst zurückzugehen und wir finden, dass dieses seinen Ursprung von der Prager Krystallschleiferei nimmt. Zum Glück ist uns von jenen Bergkrystallgefässen des 16. und aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts sowohl italienischen wie deutschen und böhmischen Ursprungs in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien und auch sonst in öffentlichen und Privatsammlungen eine solche Fülle schöner Gefässe, gleich reizend in Form, Verzierung und vollendeter Technik, erhalten, dass der Künstler, der sie benützen will, über Muster und Motive nicht in Verlegenheit sein kann.

Es mag auffallend erscheinen, dass wir hiemit die Krystallarbeiten der Renaissance als Vorbilder empfehlen, während wir doch in den griechischen Thongefässen die ewigen Muster solcher Formen haben, deren Schönheit und innere Harmonie gar nicht übertroffen werden kann, Formen, die auch von der englischen Glasindustrie zu ihrem grössten Gewinn verwendet worden sind. Es fällt uns auch nicht ein, ihre Bedeutung und Verwerthung für die moderne Glasindustrie in Frage stellen zu wollen, aber dennoch sind die Rennaissanceformen der Krystallgefässe der Aufgabe entsprechender, weil Material und Bearbeitung ähnlicher und zum Theil die gleichen sind. Der Schliff, wie er bei Glas und Krystall angewendet wird, gestattet ein weit reicher gegliedertes

Profil, als das griechische Thongefäss besitzt, dessen Contour sich meist in einer einzigen fliessenden, ungebrochenen Linie bewegt. Dazu kommt, dass die Renaissanceformen unserem Gebrauche bequemer sind; fast unsere wichtigste Form, die des Stengelglases, war dem griechischen Gebrauch, der zum Trinken die Schale brauchte, fast unbekannt, während die Krystalle und die venezianischen Gläser des 16. Jahrhunderts darin die mannigfachsten und die reizendsten Bildungen darbieten. So sind auch die Engländer gezwungen ihr Stengelglas zu ihren griechischen Flaschen und Kannen zu stellen, obwohl sie in seiner Bildung keineswegs besonders glücklich sind, denn die Stengel sind in den meisten Fällen zu schlank und ohne alle Gliederung, so dass die halbkugelige Schale und ihr Träger ausser Verhältniss und Verbindung kommen. Wer die englischen Gläser darauf prüft, wird sich leicht davon überzeugen.

Es geschieht daher mit vollem Recht, wenn das böhmische Krystallglas sich in erster Linie an die Renaissanceformen hält und reichlichen Nutzen aus jenen Bergkrystallgefässen der kaiserlichen Schatzkammer zieht, welche ihr durch Vermittlung des österreichischen Museums verfügbar wurden. Mit klarem Bewusstsein geschieht das bisher wohl nur von Ludwig Lobmeyr (J. und L. Lobmeyr), den wir binnen Kurzem als den Regenerator des böhmischen Glases werden betrachten müssen, wie Salviati derjenige des venezianischen ist. Mit Vergnügen sehen wir Andere in seine Bahnen folgen und die alten, verkehrten Ornamenta-

tionsweisen, die jetzt schon zurückweichen, werden nach wenigen Jahren verschwunden oder auf den ordinärsten Geschmack beschränkt sein. Schon bilden fast bei jedem böhmischen Fabrikanten unter dem bunten Zeug der gefärbten und bemalten Gläser die zierlichen Krystallgefässe mit geschliffenen Ornamenten die eigentlichen Finessen seiner Ausstellung; sie sind der Gradmesser seines Geschmacks.

Wer die glänzende Ausstellung Lobmeyrs, die er zum grossen Theil in Verbindung mit der durch die Schönheit und Reinheit ihres Materiales berühmten Fabrik von Meyrs Neffen (Kralik) veranstaltet hat, von dem künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtet, der wird bald zu der Wahrnehmung gelangen, dass die Arbeiten von farblosem Krystallglas und in ihnen wieder die Renaissanceformen den bedingenden Charakter abgeben. Es sind hier nicht mehr einzelne Erscheinungen oder schüchterne Versuchsstücke, die den Beginn eines neuen Geschmackes andeuten, sondern es ist entschiedenes und bewusstes Vorgehen, welches Publicum und Industrie zur Nachfolge zwingt. Die Arbeiten sind zahlreich, auf die wir hinweisen könnten. Vorragend aber von allen ist jenes Dejeuner-Service, welches zur Eröffnungsausstellung des österreichischen Museums auf kaiserliche Bestellung gemacht worden. Hier sind nach den Vorbildern der Bergkrystallgefässe, aber in völlig unabhängiger eigener Composition, die reinsten Renaissanceformen zur Anwendung gekommen mit feinster Abwägung der Glieder, der Linien und Verhältnisse, wie es nur dem unvergleichlichen Talent Storcks, von dem die

Zeichnungen herrühren, gelingen kann. Da die Gegenstände mit der gleichen Vollkommenheit und Feinheit ausgeführt sind (der Schliff von Eisert in der Raffiniranstalt Lobmeyrs, die Metall- und Emailarbeit von Ratzersdorfer), da auch das Material aus der Fabrik von Meyrs Neffen das beste ist, was heute geschaffen wird, so tragen wir gar kein Bedenken, diese Arbeiten als das Schönste und Edelste zu bezeichnen, was die moderne Glasindustrie, soweit die Ausstellungen uns ein Urtheil gestatten, Frankreich und England nicht ausgenommen, geleistet hat.

Es ist bei diesem Service für denjenigen, der decorative Finessen beachtet, noch Eines zu bemerken. Auf den meisten anderen ähnlichen Arbeiten sind die Verzierungen jeder Art durchgängig matt geschliffen, wodurch sie vom blanken Grund sich stärker abheben, aber auch die Eigenthümlichkeit des Krystalls, den Glanz und das Licht, einbüssen. Hier sind sie wie auf den alten Krystallen im sogenannten polirten Schliff gehalten, d. h. sie sind in allen ihren Tiefen auspolirt wie die Oberfläche, wodurch einerseits das Lichterspiel viel feiner, zarter und reizender, andererseits die plastische Bewegung in der Frucht, im Blatt, in der Figur, mögen sie noch so klein sein, unendlich lebendiger geworden. Nur so erkennt man erst die Feinheit der Zeichnung und die Vortrefflichkeit der Arbeit. Es werden sich wenige Kunstschleifer in den böhmischen Fabriken finden, welche den Schliff so wie Eisert auszuführen vermocht hätten.

Die Beschaffenheit ihres Materiales setzt die böhmischen Fabrikanten gegen ihre englischen Concurrenten auch in Bezug auf Lustres und ähnliche Beleuchtungsgegenstände in Nachtheil. Auch hier sind sie nicht im Stande, mit dem Farbenspiel des englischen Krystallglases, wie es z. B. der grosse Lustre von Green entwickelt, zu wetteifern, und sie sind daher wiederum auf denselben Weg gewiesen, nämlich die Schönheit in der künstlerischen Bildung des Geräthes zu suchen. Das war aber eine Eigenschaft, welche alle älteren böhmischen Arbeiten dieser Art durchaus vernachlässigten und welche grösstentheils auch heute noch vernachlässigt wird. Die Mehrzahl der ausgestellten Lustres sind nur schwere Massen blitzender Krystallstücke, bei denen man eine gegliederte Hauptform, die Linie der Arme, die Verhältnisse der Theile gar nicht unterscheiden kann. Auch hier bildet Lobmeyr bereits einen entschiedenen Gegensatz, doch wird man auch bei ihm an diesem Kriterium sehr leicht seine älteren Arbeiten von den neueren unterscheiden können. Letztere zeigen vollkommen gelungene Beispiele, sowohl für Gas wie für Kerzen, und wir machen noch ausdrücklich auf diejenigen aufmerksam, welche zur Verbindung polirten Stahl statt der vergoldeten Bronze benützt haben. Die Wirkung ist viel feiner. Ueberhaupt liesse sich Vieles über die Verwendung des Metalls, insbesondere der Goldbronze, welche nur zu oft den Krystall verdirbt, bei solchen Geräthen sagen, doch würde es uns zu weit führen, da wir ja hier keine Aesthetik der Kunstindustrie zu schreiben haben.

Wenn wir bisher auf das farblose, reine Krystallglas den Hauptnachdruck gelegt haben, so wollen wir darum das gefärbte oder farbig decorirte nicht verwerfen. Nur muss es allerdings gänzlich anders werden, als es bisher in Böhmen geübt wurde und durch alle Lande als Geschmacksliebhaberei der ungebildeten Menge ging. Wir wollen die Fehler alle hier nicht wiederholen, die wir zu unserem Bedauern noch massenhaft auf der Ausstellung sehen. Und sehr häufig sind gerade diejenigen Stücke, welche als Paradepferde der Ausstellung dienen, die allerverwerflichsten. Dahin rechnen wir auch die grossen und kleinen Vasen mit figürlichen Malereien, mit historischen Gemälden, mit Genrebildern, mit den Brustbildern schöner Frauen, deren Schönheit, wie gross sie immer sein mag, deren Malerei, wie vollendet auch immer, das ganze Genre vor der Verwerfung nicht retten kann. Fragt nur den Kunstfreund und ihr werdet sehen, er nimmt sich den einfachen altdeutschen Humpen mit dem Reichswappen in roher Emailmalerei und lässt eure sechs Schuh hohen Vasen stehen und würdigt die kunstgerechten, figurenreichen Bilder darauf vielleicht keines Blickes. Und er hat völlig Recht. Ihr schiesst über das Ziel hinaus, ihr treibt hohe Kunst am unrechten Orte, wo es sich einfach um Decoration und stoff- und zweckgemässe Bildung handelt. Arbeiten dieser Art verderben ein künstlerisch eingerichtetes Zimmer und schmücken es nicht. Es kann das nicht oft genug gesagt werden.

Suchen wir nach neuen Wegen und Beispielen von gefärbtem Glase, dessen Reize wir den Gefässen und

Geräthen durchaus nicht entziehen möchten, so müssen wir uns wiederum in der Ausstellung von Lobmeyr umsehen, der auch hier als Führer erscheint und uns einen lehrreichen Vorgang vor Augen stellt. Es sind Versuche, wenn man will, aber nicht Versuche in der Art, wie wir so viele in der Ausstellung sehen, dass einzelne Stücke geschaffen sind, ob sie wohl auch den Beifall des Publicums fänden. Hier hat oft ein einziges altes Glas, oft nur eine Zeichnung im österreichischen Museum die Idee gegeben und wie es dem Grossindustriellen geziemt, ist sofort ein ganzes Genre mit hunderten von Gegenständen daraus entstanden. So die dunkelblauen und die hellblauen Glasgefässe mit weissen Emailornamenten, so die dunkelgrünen Gefässe mit goldenen Schuppen und Emailfarben, denen altvenezianische Motive zu Grunde liegen. Freilich möchten wir nicht alles von diesen Neuerungen billigen, wie uns z. B. die Nachahmungen antiker Thongefässe mit allen ihren Eigenthümlichkeiten, mit Form, Farbe und Zeichnung als ganz verfehlt erscheinen, aber selbst bei denjenigen Gegenständen, die sich noch mit Gemälden schmücken, ist wenigstens eine bessere Form erreicht und die Malerei auf ein bescheideneres Mass zurückgeführt.

Wie schon angedeutet, steht Lobmeyr mit seinen Bestrebungen nicht allein. Wenn wir ihn haben in den Vordergrund treten lassen, so ist es geschehen, weil er in der That auf diesem Platze steht und weil seine Art eben diejenige ist, die uns die Lehre gibt, an welcher wir den Industriezweig und seine künstlerischen

Bedürfnisse selbst am besten kennen lernen. Und darum handelt es sich für uns, nicht um eine Kritik der Aussteller selbst oder der einzelnen Leistungen. Wir constatiren mit Vergnügen, dass wir ausser ihm noch manches Gute finden, aber für jetzt wenig Selbstständigkeit. Ein paar Fabriken machen allerdings die Ausnahme. H. Ullrich z. B. geht in verschiedener Weise mit eigenen Neuerungen vor und oftmals nicht ohne Glück. Seine Art, wie er bei dem feinen geschliffenen Tafelgeschirr mit zierlichen Laubornamenten Farbe anzubringen sucht (z. B. in Blau), könnte zu einem eigenen Genre führen, das, wenn fein durchgebildet, als »Genre Ullrich« Bestand und Ruf erhalten dürfte. Neben ihm sehen wir bei »Schreiber und Neffen«, welche Fabrik sich vorzugsweise des Talents des Architekten A. Hauser bedient, selbst bei dem billigeren Tafelgeschirr höchst zierliche, echt künstlerisch vollendete Formen neben anderen bedeutenderen und anspruchsvolleren Leistungen, die ebenfalls als gelungen zu betrachten sind. Jenes Bestreben, auch die einfache Form ohne alles vertheuernde Ornament künstlerisch gut zu machen, muss durchaus als richtig und verdienstlich erkannt werden, denn nur so kann Gefühl und Kunstverständniss in jedes Haus gelangen. Neben ihnen wollen wir noch Reich u. Comp. nennen um des Werthes willen, den diese Fabrik auf classisch einfache Formen und zierliche Ornamente zu legen scheint.

Was wir sonst noch von europäischen Glasarbeiten zu besprechen oder zu erwähnen haben, ist nicht viel. Die Deutschen haben keine Selbstständigkeit und

sind in der Besprechung der deutschen Ausstellung hinlänglich charakterisirt worden. Die Franzosen sind mit Kunstglas so gut wie nicht gekommen. Ihrer Spiegel ist bereits Erwähnung geschehen. Sie führen uns sodann ihre durch Aetzung und Druck farbig oder matt verzierten Scheiben (Dopter in Paris) vor Augen, die binnen Kurzem vielleicht mit der neuen amerikanischen Maschine, dem Sandgebläse, werden die Concurrenz zu bestehen haben. Sonst ist es nur Brocard in Paris mit seinen ganz vortrefflichen Imitationen altorientalischer Glasarbeiten von Lampen, Schalen, Pocalen u. s. w., der unser Interesse erregt. Der Standpunkt dieser Arbeiten ist aber weniger der industrielle als der des Archäologen und des Kunstliebhabers.

Die technische Eigenthümlichkeit dieser orientalischen Gläser, nämlich die Ornamentation mit erhaben aufliegenden Emailfarben (nunmehr auch von Lobmeyr wie in der Imitation altdeutscher Gläser angewendet) ist aber insbesondere von der kaiserlich russischen Glasfabrik in Petersburg adoptirt worden. Dem Orient verwandt, sieht und sucht die russische Industrie etwas Nationales darin und überträgt darauf dieselben ihrer Holzarchitektur entlehnten Ornamente, die wir schon bei der Besprechung Russlands in der russischen Goldschmiedekunst vorgefunden haben. Es sind zum Theil hübsche Arbeiten, die uns die kaiserliche Fabrik vor Augen stellt, und das Genre ist interessant und auch richtig; ob aber diese Uebertragung der Holzornamente und selbst der hölzernen Gefässformen, die mit grosser Steifheit verbunden sind, sich bewähren und Bestand

haben wird, ist sehr die Frage. Die Fabrik beschränkt sich aber nicht darauf, sie zeigt uns gelungene Arbeiten in venezianischer Art wie im Krystallstyl. Was sonst Russland an Glasarbeiten ausgestellt hat, steht auf veraltetem böhmischen Standpunkt.

XXIV.

Kunstfaiencen.

Wer die Geschichte der modernen Kunstindustrie in den letzten beiden Jahrzehnten verfolgt hat, der muss, so viele Veränderungen auch vorgegangen sind, doch von einer Erscheinung besonders frappirt sein, nämlich von der Stellung und Bedeutung, welche heute die Kunstfaiencen, das sind die weichen, opaken und glasirten Thonarbeiten im Gegensatz gegen das harte, durchscheinende Porcellan eingenommen haben. Vor Zeiten beherrschten sie schon einmal unser Haus und unsern Tisch, bevor nämlich das europäische Porzellan erfunden wurde. Seitdem waren sie vor diesem ungleich solideren und dabei doch feineren und eleganteren Material immer tiefer in's Bürgerhaus und zum ordinären Gebrauch zurückgewichen und hatten als Kunstgegenstand so gut wie aufgehört zu existiren. Das war noch vor zwanzig Jahren der Fall. Heute treten sie in unserer Ausstellung wieder so grossartig, so massenhaft und so reich in ihren Kunstweisen auf, dass das Porzellan völlig in den Hintergrund gedrängt, wenigstens auf die zweite Rolle verwiesen erscheint.

Wir wollen hier Ursachen und Entwicklung nicht ausführlich erörtern, können aber doch zum Verständniss dieser modernen Erscheinung einige Bemerkungen nicht übergehen. Den äusseren Anstoss gab wohl die ausserordentlich gewachsene Liebhaberei unserer Tage für alte Kunstgegenstände; sie rief zunächst die Fälschung hervor und der Fälschung folgte die offene Nachahmung. Allein diese Ursache hätte die Kunstfaiencen niemals zu einem allgemeinen Industriezweig machen können. Es kam ihnen ein ausgesprochenes ästhetisches Bedürfniss entgegen, welches darauf beruhte, dass alles eigentliche Luxusgeräth in Porcellan, wie wir es zur Decoration und Bereicherung der modernen Wohnung gebrauchen, unter der Führung der Fabrik von Sèvres so von dem rechten Weg abgeirrt war und so wenig mehr einem wirklich gebildeten Geschmack entsprach, dass ein Hunger nach Besserem erwachen musste. Und diesem Bedürfniss, diesem Hunger entsprachen die alten Faiencen, nämlich die italienischen Majoliken, die deutschen glasirten Gefässe des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die französischen Palissy-Arbeiten, das Delfter Geschirr u. s. w. ganz vortrefflich. Sie entsprachen zugleich decorativ dem veränderten Geschmack in der Ausstattung unserer Wohnung, der es auf eine ernstere, ästhetisch gediegenere Art abgesehen hat.

So ruht denn die ganze moderne Faience-Industrie, so umfassend sie nach den betheiligten Ländern, so reich sie in ihren Arten ist, ganz und gar auf den alten Kunstfaiencen, auf all dem, was Sache der Kunst-

liebhaberei ist. Hier und da steht sie noch auf dem Standpunkte der reinen Nachahmung, anderswo hat sie ihn weit überschritten. Es ist aber noch ein anderer Unterschied in der Art, wie die einzelnen Länder an diesem Industriezweige sich betheiligen. Wir wissen schon aus den früheren Artikeln, dass es vorzugsweise Italien, Frankreich und England sind, denen sich Schweden, Belgien, Portugal und vereinzelt auch Deutschland zugesellen. Jedes dieser Länder hat einen besonderen Charakter, jeder Fabrikant seine Specialität, die mehr oder weniger auf einer alten Specialität dieses Landes beruht, nur England macht insoferne eine Ausnahme, als weder das Land, noch die Fabrikanten (Doulton vielleicht mit seinen nicht ganz hierher gehörigen Steingutkrügen und Wedgwood ausgenommen) einen speciellen Zweig haben, sondern jeder will eben alles und noch manches Andere machen.

Vielleicht ist es mit diese Ursache, welche die reiche Faience-Industrie Englands auf der Ausstellung künstlerisch in einem keineswegs so günstigen Lichte erscheinen lässt, wie frühere Ausstellungen erwarten liessen.

Wir haben schon Gelegenheit gehabt zu bemerken — und es gilt das auch vom englischen Porcellan — dass der moderne englische Geschmack, der von so richtigen Principien ausgegangen, auf diesem Gebiete, man möchte sagen in voller Verwilderung erscheint. Kein Gedanke ist barock genug, dass er nicht ausgeführt werden sollte, und so glänzt die englische Ausstellung von Bizarrerien, und das neben einer Fülle

vortrefflicher, mitunter höchst reizender Gegenstände. Es handelt sich, wie es scheint, fast niemals mehr um das eigentlich Schöne, sondern um das Blendende, um das Neue und technisch Ueberraschende, so dass man fast sagen möchte, die englische Industrie (in diesem Zweige wenigstens) ist mit Capricen und bizarren Einfällen an die Stelle Frankreichs getreten.

Nehmen wir als Beispiel die berühmte Fabrik von Minton und ihre grosse Ausstellung. Der erste Eindruck für den Kenner ist der, dass eben alles, was die Welt auf diesem Gebiete versucht hat, hier nachgeahmt worden; der zweite, dass ebenso die Technik, die bekanntlich verschiedentlich ihre Schwierigkeiten hat, keine Grenzen mehr zu kennen scheint. Wir sehen hier die italienischen Majoliken und die Palissy-Arbeiten, wir sehen hier die reizenden Henry-deux-Gefässe in aller ihrer Zierlichkeit des Ornaments und der Form nachgeahmt und zu Neuerungen benützt und zwar diesmal in der Eigenthümlichkeit ihrer Technik mit Incrustationen, deren Vollendung nichts zu wünschen übrig lässt; wir sehen ferner die verschiedenen orientalischen Faiencen, die persischen wie die chinesischen, mit ihren besonderen Farben, wie sie heute der chinesischen Fabrikation nicht mehr gelingen, darunter das tiefe kaiserliche Gelb; wir sehen endlich verschiedene Neuerungen, darunter Imitationen der sonst in Porcellan ausgeführten Pâte-sur-pâte-Gefässe mit weissem Relief auf dunklem Grunde, Tafelgemälde in altdeutscher Art auf Goldgrund und eine gewisse Art von Schalen mit Vögeln und Blumen, in höchst virtuoser und treff-

licher Arbeit pastos unter der Glasur ausgeführt. Während es nun bei diesen verschiedenen Specialitäten des Reizenden die Fülle gibt, ist gerade das Bizarre und Barocke bei den grossen Paradestücken ins Kolossale getrieben und die Farben oft in einer Härte und Disharmonie an einander gesetzt, dass die einen und die anderen Gegenstände kaum derselben Fabrik zu entstammen scheinen. Auch die Farbentechnik, welche bei der Nachahmung der alten chinesischen Faiencen gewonnen worden, ist nur angewendet bei den gleichen, absonderlichen, unschönen Formen, als ob das Eine und das Andere untrennbar verbunden seien. Selbst in der Ornamentation glasirter Fliesen, die bis dahin auf so richtigem Wege war und auch diesmal noch viel des Schönen aufweist, dringt mit naturalistischen Pflanzen, die aus dem Boden hervorzuwachsen scheinen, die gleiche Richtung ein.

Mustern wir die übrigen Aussteller, Mortlock, Daniell & Son, George Jones u. s. w., so finden wir sie alle in dem gleichen Geiste arbeiten, wenn sie auch an Grossartigkeit nicht mit Minton wetteifern. Manche der vorragenden Künstler scheinen auch für verschiedene Fabriken zugleich zu arbeiten. Gegenstände von der Art wie Wasserkannen, deren Henkel aus gebundenen Stricken bestehen, oder Consolen, die von freien Bandschleifen gestützt sind, oder Postamente, zierlich mit Seidenstoff umwunden, oder Giessgefässe, aus Schwänen bestehend, die man beim Kopfe fasst, während man aus dem Schwanze ausgiesst, solche Absurditäten finden sich überall.

Originell wie immer, wenn man das Festhalten an der alten Tradition des Hauses noch Originalität nennen kann, ist die altberühmte Fabrik von Wedgwood. Sie hat nicht so grossartig ausgestellt wie vor zwei Jahren in London und hat namentlich die grossen Gegenstände zu Hause gelassen, aber sie hat recht daran gethan. Für ihre specielle Weise der imitirten Cameen in weiss auf blauem, grünlichem, röthlichem und schwarzem Grunde passt nur das Kleine; die Gegenstände werden hart und reizlos in grossen Vasen, Gefässen und Aufsätzen. Art, Gegenstände der Ornamentation, Formen der Gefässe, all das gehört übrigens noch der Zeit an, als der alte Thomas Josiah Wedgwood und Flaxman in »Etruria« das Genre schufen. Die Fabrik hat ausserdem nur noch die Gefässe von gelblichem Thon mit den virtuosen, echt französisch ausgeführten Malereien von Lessore und einige majolikaartige Schalen ausgestellt. Auch die »Royal Worcester Works« scheinen es neben vielem Anderen auf gewisse Specialitäten abgesehen zu haben, so ihre kleinen figürlichen Gegenstände aus rothbraunem Thon mit blauer Glasur der Gewandung und ihre vielbewunderten Elfenbein-Imitationen. Die ersteren Gegenstände sind decorativ wohl verwendbar, aber sie sehen doch nur wie eine vorühergehende Caprice aus, und was die anderen betrifft, so ist der Ton des Elfenbeins allerdings gut nachgeahmt — das ist aber auch alles Verdienst; die Gegenstände selbst sind chinesisch bizarr.

Unter den französischen Faiencen gibt es auch bizarre Gegenstände — der Franzose verleugnet

seinen Charakter nicht — aber es ist das Eigenthümliche, dass jeder französische Faiencekünstler seine Specialität zu haben scheint, und diese, weil auf irgend alte Vorbilder gegründet, legt ihm Grenzen auf. Die Einen haben es auf das Malerisch-Decorative abgesehen, andere imitiren Palissy, andere die Majoliken, andere die späteren französischen Faiencen, andere wieder betrachten den Orient als ihre Domäne. Vortreffliche Leistungen gibt es bei allen und das Barocke und Capriciöse ist bei weitem nicht so auffallend wie bei den englischen Faiencen. Der Gesammteindruck ist daher für Frankreich günstiger, obwohl die englische Fabrikation vielleicht vielseitiger ist.

Derjenige in der französischen Ausstellung, der es vorzugsweise auf eine freie, malerisch-figürliche Decoration der Faiencen abgesehen hat, ist Theodor Deck. Bei ihm handelt es sich kaum noch um Decoration von Gefässen und Geräthen, sondern um Gemälde, die, statt auf Leinwand und in Oel, auf der emaillirten Thonplatte oder, wenn einer es vorzieht, auf einer Schüssel ausgeführt werden. Ob aber Platte oder Schüssel, so muss man gestehen, dass diese Malereien mit ihrer tiefen Harmonie und ihren satten Tönen auch decorativ bewunderungswürdig sind. Das Genre ist bei Deck schon freie Kunst geworden und wird als solche geachtet und gezahlt, nur sieht man nicht ein, warum es noch der Schüsseln und Töpfe bedarf und sich nicht längst von der Nabelschnur der Industrie gelöst hat.

**

Barbizet und Sergent vertreten die Imitation der »figulines rustiques« Bernard Palissy's. Barbizet erweitert das Genre dieser mit Fischen, Schlangen, Salamandern, Blumen und Pflanzen bedeckten Schüsseln, insbesondere nach der figürlichen Richtung, aber ebenso auch in das Barocke und er ist vielleicht unter allen französischen Faiencenkünstlern derjenige, dem man am meisten diesen Vorwurf machen kann. Seine Kolossalschüsseln, seine Caricaturstatuetten aus der französischen Revolution und vieles Andere sprechen dafür. Palissy's Art hat in diesen ihren Arbeiten schon ohnehin ihre an's Barocke streifende Seite; übertreibt man sie, so ist das Genre verloren.

Die Repräsentanten der in Frankreich ziemlich ausgedehnten Nachahmung italienischer Majoliken sind auf unserer Ausstellung Soupireau und Fournier in Paris, Geoffroy und Comp. in Gien und Laurin in Bourg-la-Reine. Sie haben es insbesondere auf das Urbino-Genre der Arabesken und Grotesken auf weissem Grunde abgesehen, Laurin übrigens auch auf die Manier von Gubbio. Die Anwendung ist aber vielfach frei und modern, z. B. in ganz gelungener Weise für Lampen.

Die beiden ersteren Fabriken gehören auch zu denen, welche die specifisch französischen Faiencen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, insbesondere von Moustiers und Rouen, wieder in Mode gebracht haben, übrigens auch die Sèvres-Formen vom Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts in ihrem Faience-Material imitiren. Solche roth und blau decorirte Uhrgehäuse mit den gleichen Candelabern zur Seite sind

heute beliebt. E. Rousseau hat ein anderes Genre der französischen Faiencen des vorigen Jahrhunderts zu dem seinigen erkoren, das mehr ordinäre, in flüchtiger Weise mit Blumen, Vögeln und dergleichen verzierte Geschirr. Diese virtuos und derb decorirten Gegenstände sind heute Mode zum Frühstücksgebrauch und für das Landhaus. Auch das ist vorübergehende Caprice.

Das orientalische Genre endlich, das auch von Deck gepflegt wird, zeigt zwei Specialitäten in Léon Parvillèe und Collinot. Der erste gehört zu jenen französischen Künstlern, die heute dem Orient selbst einen neuen orientalischen Styl schaffen. Seine Ornamente sind echt, seine Formen sind echt, aber es kommt ihm nicht darauf an, dass er z. B. die Formen von Metallgefässen entlehnt, die Ornamente von den Wänden nimmt und beides zusammen an Faience-Gefässen vereinigt, wie sie der Orient nie gesehen hat. Collinot ist vielseitiger und insofern echter, als seine Motive sich auf Porcellane und auf Faiencen beschränken, aber er copirt oder benützt sie alle, die persischen, rhodischen, indischen, chinesischen und japanischen. Es sind vortreffliche Arbeiten darunter, nur leidet auch er an der Sucht, das Genre in's Kolossale zu treiben und Gewaltstücke zu liefern.

Italien beschränkt sich mit seinen Faiencen auf sich selbst, d. h. es sucht nicht in der weiten Welt nach Vorbildern umher. Seine eigenen Majoliken des sechzehnten Jahrhunderts genügen ihm; es ahmt sie

in ihren verschiedenen Arten nach oder sucht sie frei zu verwerthen.

Darnach kann man die ziemlich bedeutende Anzahl der modernen Majolikenkünstler in zwei Gruppen zerlegen. Unter denen, die sich auf die Nachahmung beschränken und durch den gelungenen echten Anblick ihrer Werke glänzen, sind besonders Torquato Castellani in Rom und Giovanni Spinacci in Gubbio zu nennen, jener vorzugsweise mit Majoliken älteren Styls, dieser mit der Imitation der metallglänzenden Werke seines berühmten Landsmannes Giorgio da Gubbio. Auch Farina in Faenza versucht es mit der Wiedergabe verschiedener Majoliken, aber seine Arbeiten erscheinen weniger gelungen; fleckig und grau, ohne die Kraft und den Schmelz ihrer Vorbilder, täuschen sie kein geübtes Auge. Am grossartigsten unter allen erscheint die alte Fabrik von Ginori in Doccia bei Florenz, welche fast noch in die Zeit hinaufreicht, wo die echte Majolika existirte. Was wir aber heute bei ihm sehen, ist alles Wiedererneuerung. Ginori war der Erste, dem es gelang, den irisirenden Metallglanz und das wunderbar seltene Roth von Gubbio für die Faiencen wieder zu erfinden, und wir sehen beides in reichlicher Anwendung und die berühmtesten Stücke von Giorgio bei ihm copirt. Ebenso vortrefflich sind die verschiedenen Arten der urbinatischen Majoliken, die Grotesken auf weissem Grunde, die grünlich dunklen Figurengemälde sowie die blaugrundigen Schüsseln von Faenza wiedergegeben. Man kann sagen, es gibt kein berühmtes Genre der Majoliken, welches der Kunstfreund nicht

in der Ausstellung Ginori's wiedererkennt. Aber die Fabrik ist nicht dabei stehen geblieben, sondern zu Neuerungen fortgeschritten, indem sie moderne Malereien jeglicher Art, Landschaften, Jagden, Sport, Genrescenen, auf Vasen, Teller und Gefässe angebracht hat. Es lässt sich an sich nichts dagegen einwenden, wenn die Malereien in ihrer ganzen Art so einfach und decorativ bleiben, wie bei den alten Vorbildern; wir finden daher unter den Neuerungen auch gelungene Arbeiten. Wenn aber die Gemälde mit der modernen Naturwahrheit wie Oelgemälde ausgeführt sind, so gerathen sie mit ihrem Zwecke und ihrer Anwendung auf Gefässformen von bestimmter Art in Widerspruch und dieser Widerspruch macht sich um so unangenehmer geltend, je mehr Kunst eigentlich aufgewendet worden. Daher kommt es, dass gerade die grossen Prachtstücke, welche die kunst- und effectvollsten sein sollen, den unbefriedigendsten Eindruck machen. Unsere modernen Fabriken, denen so viele technische Hülfsmittel geboten sind, finden so selten die Grenzen des Schönen.

Was uns sonst Europa noch von Faiencen bringt, das ist entweder wie die schwedischen schon zur Genüge besprochen worden oder es beschränkt sich auf blosse Versuche. In diese Classe haben wir die österreichischen Faiencen zu reihen, die Arbeiten von Decente in Neustadt und die von Klammert und Slovak in Znaim. Letztere namentlich, denen das Delfter Geschirr als Muster zu Grunde liegt, können folgenreich werden, aber sie bedürfen vor allem künstlerischer Unter-

stützung. Als Kunstfaiencen betrachtet, sind sie bis jetzt von geringer Bedeutung.

Mehr oder weniger auf dem Standpunkt des Versuchs stehen auch die Arbeiten der Wienerberger Fabrik mit den neu erfundenen Emailfarben von Kosch in Wien, welche, man möchte sagen, die ganze Palette der Oelmalerei für die Terracotten gewonnen haben. Aber hier sind es wirkliche Künstler, wie Ferstel, Laufberger, Teirich, welche die Technik sowohl für malerisch - architektonische Decoration im Grossen, sowie für das Kunstgewerbe zu verwerthen trachten. In letzterer Art ist der Wandbrunnen von Teirich in Art der della Robbia-Arbeiten eine bedeutungsvolle Leistung.

XXV.

Das europäische Porzellan.

Kein Zweig der Kunstindustrie vielleicht erscheint ungünstiger auf der Ausstellung als das Porzellan. Theils liegt das an ihm selber, da sein Stern vor den Faiencen im Erblassen ist, theils an äusseren Gründen, an der Art, wie es auf der Ausstellung zur Erscheinung kommt. In der englischen und französischen Abtheilung verschwindet es unter den kolossalen Formen und breiten Farbenmassen der Faiencen und Majoliken, das dänische Porzellan findet sich zerrissen an verschiedenen Stellen, das österreichische zerstreut durch die Rotunde hin, das deutsche in Nebengebäuden und nur allein die beiden königlichen Fabriken von Meissen und Berlin treten in vereinigter, leider verunglückter Aufstellung mit stattlichen Prätensionen auf, als ob wir noch in der goldenen Zeit des Porzellans und fürstlicher Porzellanfabriken lebten.

Wie wir bereits im vorigen Artikel in Kürze angedeutet haben, hat das Porzellan in den beiden letzten Jahrzehnten einen grossen Theil seines Gebietes und insbesondere das eigentliche Kunst- und Luxusgeräth an die Faiencen abtreten müssen. Die riesigen Por-

zellanvasen der königlichen Manufacturen stehen in vereinsamter Grösse da, als Denkmäler der Erinnerung für eine vergangene Zeit und einen vergangenen Geschmack. Vielleicht würde Sèvres ihnen mit ähnlichen Arbeiten Gesellschaft leisten, wenn nicht die Wucht der Begebenheiten es fast ganz fern gehalten hätte. Wir sehen nur in der Kunsthalle zerstreut einige grosse Vasen, die wohl meist älteren Datums sind und den heutigen Stand der Fabrik nicht charakterisiren. So wie die Dinge heute stehen, ist das Porzellan auf den eigentlichen Gebrauch von Tisch und Tafel reducirt, ein Gebiet, das ihm nicht genommen werden kann, weil es hier mit seinem eleganten Aeussern Vorzüge der Solidität, Sauberkeit und Nettigkeit vereinigt, welche das Faiencegeschirr mit seinem roheren und unvollkommeneren Material niemals wird erreichen können. Wer dieses Kaffee-, Thee- und Speisegeschirr in der angemessensten Weise zu formen und zu decoriren versteht, dass es für sich Reize gewährt, gefällig die Tafel schmückt und dabei zweckmässig bleibt, der scheint uns heute in der Porzellanfabrication den Preis zu verdienen. Die Gewaltstücke, die Riesenvasen, die kunstvollen Gemäldecopien, und seien sie selbst nach Rafael, sind nicht mehr zeitgemäss.

Das französische und das englische Porzellan befinden sich in der Hauptsache heute auf diesem Standpunkte. Wir schliessen dabei nach dem, was wir sehen, und dieses gehört im Wesentlichen dem Gebrauche an und hält sich in den Grenzen des Feineren und Zarteren. Wir rechnen dahin auch die kleinen Blumenvasen

Körbchen, Schalen, Flacons u. s. w., wie sie der Gebrauch des Salons heute erfordert.

In diesen Grenzen halten sich durchweg alle französischen Porzellanfabrikanten und Aussteller — wir sagen Aussteller, weil es deren gibt, die das Porzellan verschiedener Fabriken nur fein in vergoldeter Bronze montiren. Auf diese Weise gelangen wir in der Ausstellung des Monteurs und Decorateurs Worms in Paris noch zur Ansicht verschiedener neuer Sèvres-Arbeiten. Die Beschränkung des französischen Porzellans schliesst natürlich nicht aus, dass ein grosser Werth auf die Malerei gelegt ist. Wo sie erscheint — und das ist sowohl auf Vasen und anderen Gefässen, wie inmitten der Teller ein häufiger Fall — da ist sie entsprechend der Richtung, die sich schon seit einigen Jahren geltend macht, in duftiger Zartheit und Feinheit ausgeführt. Und diese Richtung, weil sie selber elegant ist, erscheint der Beschaffenheit des Porzellans bei weitem angemessener als die bisher in Mode stehende Art, die es auf Manier und Kraft des Oelgemäldes abgesehen hatte.

Mit der schweren Art der Figurenbilder ist auch die entsprechende Art der naturalistischen Blumenmalerei aus der Mode verschwunden; sie findet sich noch (z. B. bei Thierry-Poulin), aber vereinzelt, leichter und gefälliger, während in der bedeutendsten Ausstellung des französischen Porzellans, in der von A. Hache & Pepin Lehalleur zu Vierzon, feine, zierliche, stylisirte Ornamente, freilich mit französischer Willkür, durchaus vorherrschend sind. Die Fabrik zeigt uns reizende

Gegenstände gerade für den Gebrauch von Tisch und Tafel in diesem Genre. Als decorative Neuerung wollen wir noch auf eine reichliche Verwendung weisser Emailperlen, die auf Goldgrund aufliegen, aufmerksam machen, eine zierliche Decoration, der man sonst als der höchsten Seltenheit begegnet.

Was nun die Formen des Porzellans betrifft, insbesondere der Vasen und anderer durch ihren Gebrauch freierer Gegenstände, so sind ihre Vorbilder in den Sèvres-Formen des vorigen Jahrhunderts aus der Zeit Ludwigs XV. und des XVI. zu suchen. Ueberhaupt ist die pâte tendre, welche die Porzellanmasse jener Fabrik in ihrer besten und berühmtesten Zeit bis zum Anfang dieses Jahrhunderts bildete, mit allen ihren Eigenthümlichkeiten, im Glanz der Oberfläche, im Schmelz und in den Tinten der Farben, eben wie auch in den Formen das Muster der heutigen französischen Porzellanfabrication; nur kann sie dieses Muster in den decorativen Eigenschaften nicht erreichen. Der Grund liegt darin, dass das heutige Porzellan harte Masse (pâte dure) ist und dass die alte weiche Masse die Farben tiefer in den Schmelz einsinken lässt und mit ihrem warmen Crême-Ton harmonischer vereinigt.

Dasselbe ist der Fall mit dem heutigen englischen Porzellan. Auch dieses hat sich Alt-Sèvres zum Muster genommen und kommt ihm zuweilen viel näher, weil seine glasige, schnellflüssige, crêmefarbige Masse der pâte tendre ähnlicher ist. Wir sehen daher bei den verschiedenen Ausstellern, die sich im Grunde einer dem anderen gleichen, wie sie es in ihren Faiencen

thun, bei Minton, Mortlock, Copeland, Daniell u. s. w., manche reizende Gegenstände in jenem Genre von ungemeiner Zartheit und Schönheit der Farben, z. B. in Rose Dubarry, Sèvres-Grün, Türkisen-Blau und Königs-Blau. Wir sehen ferner für das Speisegeräth eine Fülle stilisirter, wohlabgewogener Randornamente, theils in älterer Sèvres-Art, theils auch nach Alt-Wiener Mustern, selbst mit dem dieser Fabrik eigenthümlichen erhabenen Golde. Eine Fabrik (Daniell & Son) hat noch eine andere, in eigenthümlicher Weise ausgeführte Golddecoration auf kobaltblauem Grund als Neuerung hinzugefügt. Auch die weissen gehöhten Emailperlen bilden in Kränzen, Schnüren und Gehängen ein beliebtes Motiv.

All das ist höchst rühmenswerth, aber um so überraschender ist es, daneben eine Menge der capriciösesten Gegenstände zu sehen, die oft reine Absurditäten sind und leider, wenn wir uns der letzten Ausstellungen erinnern, namentlich der Londoner von 1871, zuzunehmen scheinen. Ich will nicht von den grossen, übrigens vortrefflich, wie alles, ausgeführten Blättern und Blumen reden, welche die Teller bedecken, noch von den Figuren und Landschaften, welche das Innere der Speiseteller erfüllen; wenn aber die Theetassen aus Tulpen oder Seerosen, die Schalen aus ihren Blättern gebildet sind, so sollte das für Fabriken dieses Ranges ein überwundener Standpunkt sein. Schlimmer aber ist es, wenn auf den Tellern Fächer gemalt sind, als ob sie — wie ein Stück Torte zum Speisen — natürlich darauf lägen, oder gar die Unterschalen der

Theetassen einen halbausgebreiteten, dreiseitigen Fächer in all seiner Natürlichkeit, nur von Porzellan, vorstellen. Absurd ist es ferner, wenn Theetöpfe aus Bambusröhren geformt oder aus Korbgeflecht zu bestehen scheinen, wenn die Henkel der Tassen mit rothen oder blauen Schleifen angebunden sind oder angeflogene Schmetterlinge vorstellen, oder wenn Teller, Tassen, Vasen mit indischen Shawlmustern überzogen sind, als ob sie für den Gebrauch im Schlafrock erfunden seien. Unschön und unnatürlich im höchsten Grade ist es, wenn die Unterschalen der Theetassen nach der einen Seite hin verlängert sind, damit auch das Stück Kuchen darauf Platz erhalte, wie man jetzt in England auch Tassen sieht, die oben über die Oeffnung hin einen Steg haben, damit der Schnurrbart nicht in den Thee eintauchen kann. All das sind verkehrte Grübeleien und Geschmacklosigkeiten, welche nur dazu dienen, die guten Bestrebungen in der englischen Kunstindustrie zu entstellen und ihr die lächerliche Seite hinzuzufügen.

Von solchen banalen Einfällen haben sich die königlichen Fabriken von Berlin und Meissen, mit ihnen auch die von Kopenhagen und die kaiserliche zu Petersburg, frei gehalten. Es ist durchgängig in ihrer Ausstellung eine gewisse vornehme Würde, die bei Berlin und Meissen noch mehr zum Ausdruck gekommen wäre, wenn die Leiter es vermocht hätten, auch das Arrangement, das gerade den entgegengesetzten Charakter trägt, vornehm zu machen. Damit ist freilich auch eine gewisse Kälte, Steifheit und Reiz-

losigkeit verbunden, die ganz insbesondere auf den Hauptstücken, auf den grossen Gemäldevasen, liegt.

Alle Vollendung der Malerei kann diese fatale Eigenschaft nicht aufheben und um so weniger, als die Formen der Vasen nicht unanfechtbar sind. Ein Töpfer von Athen würde sie verläugnen. Leider bedingen diese Vasen mit Grösse und Zahl den Charakter der Berliner Ausstellung, während andere, minder auffallende Gegenstände die reizvolleren sind. Auch die Berliner Fabrik geht auf ihre Vergangenheit zurück und sucht wieder hervor, was einst von ihr Geltung und Beifall hatte. Aus dieser Richtung — wahrscheinlich Copien der alten Muster — sind ein paar Services in Spätrococo hervorgegangen, die das Gefälligste unter allen Arbeiten dieser Fabrik sind. Man sieht so recht, wie das Porzellan auch ästhetisch seine Grenzen in den Dimensionen hat; wer sie überschreitet, thut es zu seinem Nachtheil. Die Berliner Fabrik hat auch eine Anzahl alter niederrheinischer Steingutkrüge in Porzellan imitirt, d. h. derbe, kräftige Formen von rohem Material in einem eleganten Stoff, und damit ist der Charakter nicht unverändert geblieben; doch gehen auch in dieser veränderten Erscheinung die gesunden Vorzüge der Originale nicht verloren.

Trägt die Berliner Fabrik mehr classischen Charakter — nicht gerade in der guten Bedeutung des Worts — so ist die königlich sächsische zu Meissen vom Rococo beherrscht, d. h. sie wiederholt ihre alten Muster in Figuren, Gruppen, Vasen, Speisegeschirr und anderem Geräth. Es ist immer gut, wenn uns diese

Gegenstände bleiben, weil sie ihre eigenthümlichen, eben so historischen wie decorativen Reize haben und ganz mit der Natur des Porzellans in Einklang sind. Auch sind die Wiederholungen gut, wenn sie auch den alten Mustern nicht immer gleichkommen, weder an Schärfe und Pikanterie der Formen, noch an Harmonie der Farben. Doch sollte eine königliche Fabrik auch in origineller Erfindung vorangehen. Allerdings ganz ist ihre Fabrication nicht auf das Rococo beschränkt. Eine Anzahl schwarzblauer Vasen und Gefässe mit zierlichen figürlichen Darstellungen en camaïeu, die etwa den Limosiner Emails des sechszehnten Jahrhunderts nachgeahmt sind und unseres Wissens von der Meissner Fabrik zuerst gemacht wurden, bilden ein hübsches, anmuthiges Genre. Von einigen grösseren antikisirenden Vasen mit Malereien lässt sich nichts Anderes sagen wie von den Berlinern, und noch weniger liegen Teller mit Copien nach Metzu, Dow, Terburg in der Aufgabe einer Porzellanfabrik von dieser Art.

Wenn man diese Staatsfabriken als Kunstanstalten in dem Sinne betrachtet, dass sie einem edlen Fabricationszweige, der nur zu leicht vom ordinären Geschmack der Menge sich verleiten lässt, Führung und Richtung geben, Halt und Muster sein sollen, so kann man wohl kaum sagen, dass sie ihre Aufgabe erfüllen. Sie gefallen sich in einsamer Grösse und vereinsamtem Charakter; dass sie der Strömung der Zeit Verständniss entgegentragen, dass sie mit frischem Leben, mit gesunden Ideen vorangehen und neue Bahnen weisen, lässt sich schwer behaupten.

Frischer und lebendiger zeigt sich das österreichische Porzellan. Man merkt ihm wenigstens an, dass es den Hauch der Zeit verspürt und sich darnach umzugestalten trachtet. Es gibt zwei richtige Arten der Decoration für Gefässe dieser Art. Die eine ist die chinesisch-japanische, welche in der Regel das ganze Gefäss so mit dem Ornament überzieht, gewissermassen überrankt, dass der Anblick des Ganzen ein harmonisch farbiger, rein decorativer ist; die andere bildet die Form aus und schliesst das Ornament an die Glieder und Bildungen der Form an. Diese, dem europäischen Kunstcharakter mehr entsprechende Art zeigt das neue österreichische Porzellan und zwar mit Ornamenten, welche sich an die Weise der Wiener Fabrik vom Ende des vorigen Jahrhunderts anlehnen.

Alle Fabriken zeigen Muster davon. Wenn in dieser Richtung unter den Künstlern A. Hauser, Docent am österreichischen Museum, besonders thätig ist, so ist es die Fabrik Haas & Czizek in Schlaggenwald, welche am consequentesten den neuen Weg betritt. Ihre Ausstellung zeigt eine Reihe schöner Motive und die meiste Harmonie. Einzelne gelungene Beispiele geben auch die Fabrik von Albin Denk, die Thun'sche zu Klösterle und auch die zu Pirkenhammer von Fischer und Mieg, die übrigens, wie wir schon an anderer Stelle ausgesprochen haben, mit ihren Malereien auf schweren Vasen und sonstigen Malereien auf dem veralteten, heute aus der Mode gekommenen, französischen Standpunkt steht. Gerade ihre Prachtstücke sind ihr Unglück.

Neben diesen behauptet sich in altbekannter Eigenthümlichkeit die ungarische Fabrik von Moriz Fischer in Herend. Sie hat von Anfang an, als noch weiter in der Welt niemand daran dachte und jedermann im Porzellan einem verderbten Modegeschmack huldigte, sich bemüht, das alte Porzellan wieder zu erneuern, jenes alte Porzellan, welches heute noch mit vollem Fug und Recht die Liebhaberei der Kunstfreunde und Sammler bildet. Und zwar hat sich Moriz Fischer nicht auf eine einzelne berühmte Fabrik oder eine bestimmte Porzellanart beschränkt, sie sind ihm alle gerecht, was Ruf und Namen hat, Sèvres mit seiner weichen Masse, das harte Porzellan von Meissen, Wien und Berlin, und dazu das in der Masse gefärbte von China und Japan. Bei ihrer getreuen Wiedergabe handelt es sich nicht bloss um Farbe, Form und Malerei, sondern um die eigenthümliche Masse selbst, deren Anblick für das Kennerauge entscheidend ist. Nach allen diesen Richtungen gibt es keine Schwierigkeit, keine Frage, die nicht von der Herender Fabrik gelöst wäre.

Fischer ist im Wesentlichen auf diesem Standpunkt der Wiedererneuerung des alten Porzellans stehen geblieben, ohne daran zu denken, es zu modernisiren. Möchten wir seinen Standpunkt auch nicht als den allgemein richtigen empfehlen, so ist es etwas Anderes, wenn er einmal zur Specialität einer Fabrik geworden ist und ihren Ruhm und Glanz bildet. Sie thut wohl ihn zu behaupten, ebenso wie Wedgwood allem Wandel der Zeiten ungeachtet immer Wedgwood bleibt mit

all seiner Eigenthümlichkeit. Aber Moriz Fischer hat noch sein Besonderes. Er ist ein Sinner in seiner Kunst, ein moderner Palissy. Er hat Passion daran, sich selber Probleme der Technik zu stellen, sie zu lösen und uns mit jeder neuen Ausstellung — und so auch diesmal — neue Räthsel vor Augen zu führen und dem Kenner zu denken zu geben. Haben solche Probleme und ihre Lösungen auch nicht immer augenblickliche künstlerische Bedeutung, so erschliessen sie doch dem Industriezweige neue, mitunter folgenreiche Bahnen, wie z. B. heute fast die ganze moderne Faience-industrie auf den Schultern Bernard Palissy's ruht, des grossen Forschers, Denkers und Dulders.

---

*

XXVI.

Der Diamantenschmuck.

Wohl bei keiner Weltausstellung haben Diamanten so sehr die Aufmerksamkeit erregt, so sehr das Tagesgespräch gebildet als bei der unsrigen. Schon die Funde am Cap hatten in den letzten Jahren diesen Edelstein wieder mährchenhaft in aller Mund gebracht. Nun kamen sie her, von denen so viel gesprochen worden, die Diamanten der Lady Dudley mit dem Stern von Süd-Afrika, die Diamanten des Schah, deren Anblick freilich nur wenigen vergönnt worden, die rohen und die geschliffenen Diamanten vom Cap, darunter der grösste der Stewart-Diamant, Diademe von wunderbarer Pracht erglänzen vor unseren Augen und wenn es Abend wird, senken sie sich in die sichere Erde hinab.

Man hätte gedacht, die Steine von Süd-Afrika, zahlreich wie sie auf einmal kamen, hätten den Diamanten entwerthet und in Achtung sinken lassen. Allein gerade das Gegentheil ist eingetreten. Preis und Arbeitslohn sind gestiegen und der überaus zahlreiche Diamantschmuck auf der Ausstellung, der alle anderen Juwelen zurückdrängt, zeigt, wie Schätzung und Inter-

esse im Publicum an diesem Wundersteine in keiner Weise nachgelassen haben.

Es ist aber eine andere Frage, ob die Kunst, welche heute bei dem Diamanten in Verwendung kommt, auf der gleichen Höhe steht, ob die Art dieser Kunst die richtige ist, richtig insoferne, als sie einerseits die Eigenschaft des Diamanten zur höchsten Potenz erhebt und anderseits geeignet ist, auch die Trägerin eines solchen Schmuckes auf das beste und vortheilhafteste zu schmücken. In dieser Beziehung gibt uns eine Musterung des ausgestellten Diamantschmuckes mancherlei zu denken.

Der Diamant unterscheidet sich auch in seiner künstlerischen Eigenschaft wesentlich von den übrigen Edelsteinen: diese sind Farbe, der Diamant ist Licht. Eine Diamantenkrone ist wie ein lebendiger Strahlen- und Lichterkranz, der sein eigenes Feuer in blendendem Spiele ausgibt. In dieser Eigenschaft ist er aber ein gefährlicher Schmuck. Mit seinen funkelnden Blitzen zieht er unfehlbar die Augen auf sich und von dem Gegenstande ab, den er schmücken soll: eine schöne Hand, mit Diamantringen bedeckt, ist verloren für den Anblick, denn das Auge sieht nur die Steine, und selbst ein prachtvoller Kopf kann leiden unter seiner Strahlenkrone, vor deren Wirkung die weisse, edle Stirne, die Farbe der Wangen, selbst das Feuer der Augen nicht immer Stand halten.

Der Diamant hat noch eine andere, im Wesen eigentlich unkünstlerische Eigenschaft, und das ist die Unruhe seines farbigen Lichterspiels. Bei jeder Wendung

schiesst er Blitze aus und jeder Blitz fängt momentan das Auge und ist wieder verschwunden. Und darin besteht noch dazu seine Schönheit. Die Kunst aber verlangt Ruhe, Ruhe der Wirkung und Ruhe der Betrachtung.

Daraus geht denn wohl hervor, dass es für den Juwelier, will er den Stein künstlerisch und nicht bloss als Rohmaterial verwenden, mancherlei zu denken und zu bedenken gibt. Der Diamantschleifer hat keine andere Aufgabe, als das im Steine schlummernde Feuer zur höchsten Kraft zu entwickeln, aber der Juwelier — er soll freilich das Feuer bewahren, aber es einer künstlerischen Absicht unterwerfen.

Von diesem Standpunkt aus müssen wir nun die überwiegende Anzahl des Diamantschmucks auf der Ausstellung und darunter die kostbarsten Gegenstände für verfehlt betrachten. Die Kunst hat wenig mit ihnen zu thun; die Kunst des Juweliers erhebt sich in den meisten Fällen nicht über den Standpunkt des Diamantschleifers.

Wie gesagt, der Juwelier soll das Feuer und die Kraft seines Steines wohl der Kunst dienstbar machen, aber in keiner Weise abschwächen oder vernichten, vielmehr, wenn es möglich ist, sie erhöhen. Denn entweder ist das Feuer des Diamanten eine gute Eigenschaft, dann muss sie auch möglichst entwickelt werden, oder sie ist es nicht, und dann ist der Stein überschätzt und für die Kunst untauglich. In dieser Beziehung nun scheinen uns die modernen Juweliere den alten gegenüber recht zu haben, wenn sie den Diamanten in Silber

und *à jour* fassen. Sie erhalten ihn dadurch in völliger Reinheit, während die Fassung in Gold ihm unvermeidlich einen Stich ins Gelbe verleiht. Die Goldschmiede und Juweliere des sechszehnten Jahrhunderts, wie Benvenuto Cellini uns ausführlich darüber belehrt, setzten den Diamanten auf gewisse Tiefe in ein goldenes Kästchen und suchten sein Feuer durch die Unterlage einer schwarzen Tinte zu erhöhen. Sie hatten zu letzterem aber auch mehr Ursache, weil der Schliff des Diamanten wohl damals schon bekannt, aber in keiner Weise so ausgebildet war wie heutzutage. Einen ähnlichen Vorgang haben wir nur bei den Italienern gefunden, deren Schmuckarbeiten uns überhaupt zu denken geben, nämlich einen einzelnen grossen Diamanten, der auf schwarz emaillirter Muschel ruht.

Mit dieser Fassung *à jour* in Silber ist aber bei weitem nicht alles gethan. Zunächst können wir bei jedem Schmuck aus edlem Material eine feine und vollendete Arbeit verlangen, und das um so mehr, je grösser der Werth ist. Hier kommt noch dazu, dass, je sparsamer das Material angewendet, je zierlicher es ausgearbeitet und in seiner eigenen Wirkung zurücktritt, um so entsprechender wird es der Wirkung der Steine sein. Aber gerade darin wird man, die Italiener und die meisten Franzosen ausgenommen, die grösste Vernachlässigung finden. Dies gilt auch ganz insbesondere von Hancocks Arbeiten für Lady Dudley.

Ausser der Arbeit handelt es sich um die Composition, um die Zeichnung des Schmuckes, da der Diamant doch niemals oder höchst selten in einsamer Grösse

erscheint, sondern mit seinesgleichen zu irgend einem Zwecke verwerthet wird, sei es nun in der Krone, im Diadem oder zu Brochen.

In dieser Beziehung können wir auf der Ausstellung zwei ganz bestimmte Richtungen unterscheiden, die wir ja auch sonst im Geschmack der Zeit antreffen, die naturalistische und die stilisirte. Jene bildet mit den Diamanten irgend ein Product der Natur, eine Rose oder eine Rosenknospe, ein Blatt, z. B. Weinlaub oder Farrenblatt, einen Blüthenzweig mit Blüthendolden und Blättern dazwischen, eine Blume mit zahlreichen Staubfäden, auf denen die Diamanten wie Thautropfen sitzen, oder auch Schmetterlinge, Vögel, wie Pfauen und Paradiesvögel, oder auch einzelne Federn, die vor wenigen Jahren noch mehr beliebt waren als heute. Wir finden dergleichen Arbeiten mehr oder minder kostbar bei jedem Juwelier, vorzugsweise aber und in den feinsten Bildungen bei den französischen, von denen wir nur Boucheron, Otterbourg und Mellerio — letzterer wohl der Hauptvertreter — nennen wollen. Die zweite Richtung, die stilisirte, legt dem Schmuck stets eine regelmässig gezeichnete Composition zu Grunde, die eben nur einen Schmuck vorstellen soll und einen fern liegenden Gegenstand gewaltsam herbeizieht und unterschiebt. Solchen stilisirten Diamantschmuck finden wir ebenfalls bei der Mehrzahl der Juweliere. So sehen wir unter dem reichen Schmuck von Aegidi und Kobeck ein stilisirtes und ein naturalistisches Diadem neben einander und ebenso finden sich im Schmuck der Lady

Dudley beide Arten vertreten, während uns der Wiener Köchert ganz vorzugsweise gut gezeichneten, stilvollen Schmuck vorführt.

Fragen wir darnach, welche Art die richtige ist, so könnten wir leichthin die naturalistische verwerfen, als überhaupt der Kunst widersprechend. Àber es wäre immerhin möglich, dass sie bei der Eigenart des Diamanten den besseren Effect zu machen im Stande ist oder dass die strengere Zeichnung sich für sein Lichterspiel nicht eigne. Das zu entscheiden, sollten wir eigentlich alle die glänzenden Gegenstände, die hier in Frage stehen, weil sie ja zu einem Zwecke erschaffen sind, auch in ihrer Anwendung so zu sagen am lebenden Modell prüfen. Da uns aber der schöne und liebliche Kopf, für den die kostbaren Diademe bei Hancock gemacht worden, nicht zur Verfügung steht, so müssen wir die Gegenstände für sich vergleichen und beurtheilen, wie wir sie neben einander sehen. Und da scheint es uns, kann ein Auge, das zu prüfen gewohnt ist und die Gegenstände von diesem Standpunkt aus betrachtet, kaum lange in Zweifel sein.

Nehmen wir wieder als Beispiel die Diamanten der Lady Dudley. Obwohl kein einziges Stück aus dem ganzen Schmuck wirklich schön gezeichnet ist (die besten Gegenstände in dieser Beziehung sind das Korallendiadem und das mit den länglichen Perlen), so ist doch der Effect, der einfache Effect der Steine bei weitem bedeutender bei denjenigen Gegenständen, die eine präcise Zeichnung haben, während im Gegentheil die ganz aus Diamanten gebildete Rose und die

Rosenknospe so gut wie gar keine Wirkung haben. Man sieht vor dem Geflimmer nicht die Rose, sondern nur einen Klumpen von Steinen und es ist, als ob die Strahlen sich gegenseitig aufhöben, sich neutralisirten.

Prüfen wir den Pariser Schmuck von diesem Gesichtspunkt aus, z. B. eine Rose bei Otterbourg oder den ähnlichen Schmuck bei Mellerio oder bei österreichischen Juwelieren, wie Granichstädten, Emil Biedermann, so werden wir überall zu demselben Resultat kommen. Ein mit Diamanten besetztes Blatt ist kein Blatt mehr, weil völlig ohne Bewegung und ohne sein eigenthümliches Leben; unter dem unruhigen Gefunkel bleibt nur eine unschöne, sinnlose Figur übrig. Nur diejenigen Blumen halten noch Stand, welche in sich schon stilisirt, welche sternförmig und strahlenartig sind, denn damit stehen sie eben in Harmonie mit den gleichen Eigenschaften des Diamanten.

Wir kommen hiemit auch auf das rechte Princip für die Zeichnung, denn nicht alle Zeichnungen, auch wenn regelmässig und stilvoll gehalten, sind gleich gut für den Diamanten. Diejenigen sind seiner Natur am homogensten, welche das Stern- und Strahlenartige zum Princip, zu einem klar durchgeführten Princip machen, denn dadurch bezwingen sie seine Unruhe, dass sie den Strahl seiner Blitze und die Linien der Zeichnung gewissermassen in dieselbe Bahn lenken. So dem Gesetz, der künstlerischen Absicht unterworfen, vermag auch der Diamant ein edles

Haupt zu verzieren und ihm königliches Ansehen zu geben. Von diesem Gesichtspunkt aus würden wir dem Diamantschmuck Köcherts, der auch den Vorzug einer durchaus feinen und sorgfältigen Silberarbeit hat, von allen auf der Ausstellung den ersten Preis zuerkennen, insbesondere dem Diadem nach Zeichnung von Hansen. Verschiedene kleinere Arbeiten stehen ihm würdig zur Seite und auch das zweite Diadem mit den Paradiesvögeln ist gut und lehrreich, weil es zeigt, wie dieser stilvolle Vogel mit den schöngeschwungenen Linien seines reichen Schweifes in einem künstlerischen Organismus verwerthet werden kann, ohne dem Naturalistischen anheimzufallen.

Noch zu einer anderen Frage in Betreff des Diamanten bietet die Ausstellung Gelegenheit zur Beobachtung und zum Nachdenken, das ist die Verbindung dieses Steines mit anderen Edelsteinen, z. B. mit Saphiren, Smaragden, Rubinen, wie wir das verschiedentlich an grossartigen Beispielen auf der Ausstellung sehen können. Wir verweisen wiederum auf den Schmuck der Lady Dudley so wie auch auf die Ausstellungen von Emil Biedermann und Aegidi und Kobeck. Uns will es fast scheinen, als ob die Eigenart des Diamanten eine so besondere wäre, dass er immer am vortheilhaftesten erscheint, wenn er für sich allein bleibt. Nimmt er auch von der Farbe der anderen Steine kaum einen Reflex an, so tödtet er doch den Effect dieser mit seinem stärkeren und unruhigen Farbenfeuer und der Smaragd, der Saphir erscheinen alsdann in einem solchen Schmucke wie todte Stellen,

wahrscheinlich noch mehr bei Nacht im künstlichen Licht als im Tagesscheine. Nur ein zarter Kranz kleinerer Diamanten, der sie umrahmt, möchte diesen dunkleren Steinen angemessen sein. Je lichter der Stein ist, z. B. ein heller Rubin, um so eher möchte er sich vielleicht mit Diamanten harmonisch verbinden. Jedoch gestehen wir offen, in diesen Fragen noch selber unklar zu sein, und wir werfen sie daher nur auf, um sie der prüfenden Beobachtung des Lesers zu empfehlen.

XXVII.

Der Goldschmuck.

Verschiedene Seiten der Betrachtung sind es, welche uns der Goldschmuck darbietet. Wir können nach dem absoluten künstlerischen Werthe fragen und diesen zum Massstab unseres Urtheils machen, d. h. wir können fragen, inwiefern diese Arbeiten auch wirklich sich geeignet zeigen, den Gegenstand zu schmücken und zu verschönern, für den sie bestimmt sind, oder inwiefern sie in sich selbst Reiz, Anmuth, Zierlichkeit besitzen. Wir können darnach fragen, welches denn heute der herrschende Kunststil ist oder vielmehr die leitende Mode, denn leider ist der heutige Schmuck davon mehr abhängig als von der Kunst; wir können nach der Arbeit fragen, nach ihrer Feinheit, sowie der verschiedenartigen Technik, die zur Verwendung kommt; wir können endlich auch die Betheiligung der verschiedenen Länder in Betracht ziehen, da einzelne derselben bestimmend auf die Mode einwirken, andere ihre Landeseigenthümlichkeiten haben, bei anderen wieder dieser Kunstzweig in ganz bestimmter Weise localisirt ist. Letzteres ist z. B. in Deutschland der Fall, wo kleinere, an sich sonst unbedeutende Städte, wie Hanau,

Gmünd, Pforzheim, die Schmuckarbeiten als Exportartikel für die Welt fast monopolisirt haben.

Zunächst sind es wohl heute zwei Staaten, die künstlerisch rivalisirend in diesem Industriezweige auftreten und die herrschenden oder leitenden Formen angeben, wenn wir von speciellen oder nationalen Landeseigenthümlichkeiten absehen. Das sind Frankreich und Italien, von denen man wohl sagen kann, dass jenes die Mode vertritt, dieses aber den absoluten Standpunkt, doch gilt das nur ganz im Allgemeinen zu oberflächlicher Charakterisirung. Bis vor wenigen Jahren noch kam hier Italien gar nicht oder sehr wenig in Frage. Frankreich gab allein die Mode an, welcher die Juweliere und Goldschmiede des übrigen Europa folgten. Diese Mode bestand nicht in der wechselnden oder dauernden Imitation irgend eines ehemals herrschenden Kunststils, sondern die Phantasie des französischen Künstlers ersann sich selber ihre Formen, die höchstens im 18. Jahrhundert Anklänge fanden, im Uebrigen aber mit der Goldschmiedekunst vergangener Zeiten nichts zu thun hatten. Wie dieser französische Schmuck beschaffen war, das sehen wir noch aus zahlreichen Ueberresten, die mindestens zur guten Hälfte noch den ordinären Markt aller Culturländer beherrschen. Zu ihnen gehören die blanken Armbänder und Brochen mit einem vereinzelten Stein in der Mitte, zu ihnen die Medaillons mit einem schrägen Band von Gold oder Steinen darüber, zu ihnen die Armbänder in Manchettenform, die zahllosen Riemen und Schnallen, Bänder und Schleifen, Hufeisen und Pferdeköpfe u. s. w.

Wir brauchen das nur anzudeuten, um das ganze Genre, das wir der Kürze halber als Manchettenstil bezeichnen wollen, hinlänglich zu charakterisiren. Leider finden wir auf der ganzen Ausstellung, Frankreich und Italien zum grossen Theil ausgenommen, kaum einen modernen Schmuckkasten, der nicht mehr oder minder und mitunter völlig durch Arbeiten dieser Art entstellt wäre.

Am schlimmsten hauset das Genre wohl noch in der Collectivausstellung der genannten deutschen Städte sowie in der Collectivausstellung der kleineren Wiener Goldschmiede, aber selbst so gediegene Fabriken wie die des Dänen Christesen sind nicht frei davon. Die unheilvollste Wirkung dieses Modegeschmackes war die, dass eigentlich alle feinere Technik, das Treiben, Emailliren, Ciseliren, Nielliren, sodann die zierliche Fassung und vor allem auch jede figürliche Ornamentation darüber verloren gingen. Unter solchen Umständen waren immer noch die besten Arbeiten diejenigen, welche sich im naturalistischen Geschmack hielten, weil es hier doch wenigstens irgend Bewegung und Leben gab, wenn es auch kein echt künstlerisches ist.

Da trat nun dieser gänzlich werthlosen Art die Imitation des antiken Goldschmuckes entgegen, und zwar aus zwei Quellen. Einmal war es die aus Rom nach Paris gewanderte Campana-Sammlung, welche den Pariser Goldschmieden und Juwelieren auf einmal neue Ideen gab und durch sie antike Schmuckformen in Mode brachte. Das war nun in der That insoferne ein grosser Fortschritt, als der Schmuck wieder Reiz, Fein-

heit und auch vernünftige, sachgemässe Motive fand, aber wie es einmal in Frankreich geht, die antiken Motive wurden sofort französisirt und mit der grössten Willkür behandelt. So z. B. werden die kleinen zierlichen Gehänge jetzt überall angebracht, obwohl sie eigentlich nur dahin gehören, wo der Schmuck in Wahrheit ein hängender ist. Heute sehen wir nun diesen französisch gewordenen antiken Schmuck ebenfalls in allen Schaukästen unserer Juweliere und Goldschmiede. Er fängt an, der alten Mode die Wage zu halten und mischt sich auch mit ihr. Zu den rein antiken Motiven, d. h. den griechischen und etruskischen, haben sich nun aber auch, da man einmal im Zuge des Imitirens war, die übrigen gesellt, insbesondere die ägyptischen und auch die byzantinischen. Wer eine Musterkarte haben will, der betrachte sich von diesem Gesichtspunkte aus den Schmuckkasten des Engländers Hancock. Auch in der Schweizer Abtheilung findet er dergleichen, selbst mit den beigefügten Etiquetten, die den Stil angeben; nur eine Etiquette, auf welcher »Unser Stil« geschrieben steht, findet er nicht.

Die zweite Quelle, eigentlich die ältere, deren Erfolg schon der französischen Aufnahme des antiken Schmuckes wesentlich zu Gunsten kam, ist Italien. Die Imitation der alten, classischen Schmuckarbeiten durch die Italiener nimmt einen ganz andern Standpunkt ein als die der Franzosen. Diesen, da sie selber keine eigentlich erfinderischen Köpfe sind, war es nur um die Fülle neuer Motive zu thun, die sie in ihrer freien Weise verwertheten. Die Italiener, oder eigentlich, als Pfad-

finder auf diesem Gebiete, bekanntermassen die Goldschmiedfamilie der Castellani in Rom, trachteten dahin, den antiken Schmuck, davon so wundervolle Beispiele aufgefunden waren, genau, vollkommen genau nachzumachen. Diese Nachahmung schloss aber mehr in sich, als das Wort sonst zu sagen pflegt. Gelang sie, so war damit zugleich die allerfeinste Technik wieder gefunden und die moderne Goldschmiedekunst mochte sich sodann jeder Aufgabe gewachsen fühlen. Das war aber die französische Goldschmiedekunst bei weitem nicht und die des übrigen Europa noch viel weniger. Es handelte sich hier in erster Linie um das antike Filigran oder vielmehr um das unendlich feine Korn desselben, womit die Flächen des Goldschmucks, der Ohrgehänge, Fibeln, Halsbänder u. s. w. sammtartig überdeckt waren — wie es machen und wie es so verlöthen, dass es die gerade oder gerundete Fläche so gleichmässig belegte? Nach jahrelangen Mühen ist endlich die Sache ziemlich vollkommen gelungen und zwar, wie bekannt, mit Hilfe einiger Arbeiter, welche irgendwo entlegen im Gebirge den traditionellen Volksschmuck arbeiteten. Wer sich einen Begriff von der Feinheit des Korns und damit zugleich von der Schwierigkeit, die zu überwinden war, machen will, der betrachte im Schmuckkasten Castellani's zwei kleine schwarze Schälchen, die mit solchen Goldkörnchen gefüllt sind; der Anblick allein ist lehrreich und gibt genug zum Nachdenken. Die beiden Schälchen erzählen eine ganze Geschichte.

Aber die treue Imitation des antiken Schmuckes heisst noch mehr als die Wiederauffindung des Filigrans. Sie heisst Verständniss der edelsten Formen, welche dieser Kunstzweig jemals geschaffen hat, Formen, die uns lehrreich sind, weil sie eben mit ihrer Bildung dem Gegenstande entsprechen, den sie schmücken sollen. Man betrachte aus diesem Gesichtspunkt die beiden, im Uebrigen höchst bewunderungswürdigen Goldcolliers im Kasten von A. Castellani. Scheinbar dichtes Gehänge, geht dasselbe alsbald strahlenförmig aus einander, sobald es um den Hals gelegt ist, und bezeichnet damit in glücklichster Weise die beginnende Wölbung von Brust und Schultern. Aehnlich rationell ist der übrige antike Schmuck gedacht. Das Princip dieser Colliers ist bereits verschiedentlich von den Italienern benützt worden, z. B. von Bellezza bei einem prachtvollen Brillantenhalsband. Auch das ist der Wiederbelebung des antiken Schmucks zu danken, die erneuerte Anwendung figürlicher Ornamentation im Relief, welche wir heute — und wir betrachten das als einen grossen Vorzug — allein bei den italienischen Goldschmieden antreffen, z. B. bei Terembold in Turin. Weder die französische Bijouterie und noch viel weniger die deutsche hat daran gedacht, sich dieses künstlerischen Mittels zu bedienen, das sowohl die Griechen wie nicht minder die Goldschmiede der Renaissance so liebenswürdig zu verwerthen wussten.

In dieser Wiederaufnahme des antiken Schmuckes liegt der Glanzpunkt der heutigen Bijouterie Italiens, und sie steht damit, was die reine Goldarbeit betrifft

überhaupt in erster Linie vor allen übrigen Staaten. Daneben aber zeigt Italien noch manche andere, bereits altbekannte und ihm eigenthümliche Species von Schmuckgegenständen, vor allen seinen kleinen Mosaikschmuck und seine als Schmuck gefassten Cameen. Auf jene Arbeiten, als einen Zweig der Mosaik bildend, kommen wir noch später insbesondere zu sprechen. Beide Zweige, Mosaik und Cameen, haben durch das Studium des antiken Goldschmuckes insofern gewonnen, als ihre Goldfassung bei weitem zierlicher und angemessener geworden ist. Sodann erscheint noch als Eigenthümlichkeit Italiens der Korallenschmuck, um so mehr italienisch, als zu diesem Schmuck, soll er seine rechte angemessene Wirkung üben, ein brauner Nacken und schwarzdunkles Haar gehören. Es ist kein Schmuck für die blonde Raçe. Prüfen wir kritisch die Gegenstände, die uns von mehreren Korallenfabrikanten ausgestellt sind, so werden wir auch hier die Bemerkung machen, dass der unregelmässig componirte und zusammengesetzte Schmuck eine bei weitem bessere Wirkung macht als der regelmässige, bei dem die Koralle etwas von ihrer ursprünglichen Form behalten hat. Wir können uns auch auf den Korallenschmuck der Lady Dudley im Kasten von Hancock berufen. Endlich haben wir als italienischer Specialität noch des populären Filigranschmuckes zu gedenken, dessen Hauptsitz heute Genua ist. Eine reiche Ausstellung lässt uns erkennen, wie diese Arbeiten aus gebogenen und gekörnten, auch vergoldeten Silberfäden, die vor wenigen Jahren nur noch Volksschmuck waren, heute zum Industriezweige,

der eine Fülle verschiedenartiger Gegenstände schafft, geworden sind. Künstlerisch hat er kaum dadurch gewonnen und oftmals geht er auch ganz und gar irre, wie z. B. wenn er sogar eine Portraitbüste macht; der Eindruck ist der eines gestrickten und ausgestopften Strumpfes. Den gleichen Standpunkt eines Industriezweiges, wenn auch nicht die gleiche Vielseitigkeit, haben die portugiesischen und auch die norwegischen Filigranarbeiten erreicht, während die übrigen, wie die Salzburger, die der unteren Donau-Länder, noch an der Verwendung für den nationalen Schmuck allein festhalten. Wir haben schon verschiedentlich Gelegenheit gehabt, darüber zu sprechen.

Mustern wir den französischen Schmuck in seiner Gesammterscheinung auf der Ausstellung, so werden wir wahrnehmen, dass die Juwelen vor den reinen Goldarbeiten überwiegen. Die letzteren sind wenig zahlreich; die besten darunter sind von Fontenay in antiker Art und nähern sich den Arbeiten der Italiener. Wir machen ferner die Bemerkung, dass der oben geschilderte Manchettenstil in Frankreich, wenigstens auf der Ausstellung, so gut wie nicht mehr vorhanden ist. In Deutschland werden wir noch warten müssen auf seinen Sterbetag. Im Uebrigen erscheint die Bijouterie Frankreichs, wie wir schon in der ersten Abtheilung Gelegenheit hatten zu bemerken, äusserst vielseitig, nach dem Kunststil wie nach den Arten. Wir finden vertreten die Korallenarten und Cameen Italiens und zwar gut vertreten, zum Theil selbst mit italienischen Namen (Giobertini und Barri), wir finden den glänzenden

Käferschmuck Indiens und Brasiliens, einen vortrefflichen Nephritschmuck in indischer Art, mit Email und Steinen verziert, und eine ziemliche Fülle emaillirten türkischen Schmucks, freilich von unechter Art. Sehr häufig ist die Verwerthung kleiner zierlicher Emailmalereien auf weissem Grunde für Schmuckgegenstände, sowie überhaupt die französischen Bijouterien, sei es durch Email, sei es durch die Zusammenstellung der Steine, farbiger erscheinen als die der übrigen Staaten (Indien ausgenommen), wogegen sie das Gold mit seinem blanken, gelben Effect zurücktreten lassen. Das ist auch ganz richtig, wenn nicht das Gold selbst, das für Relief so ausserordentlich geeignet ist, formell und ornamental so reich gestaltet wird, wie es eben durch die Italiener nach dem Muster der Antike geschieht. Charakteristisch in dieser farbigen Richtung der französischen Bijouterien sind vor allem die Arbeiten der Firma Pavilié und Pavié.

Zeigen die französischen Bijouterien immer einen gewissen Charakter oder eine Specialität ihres Urhebers, so ist das bei den englischen nicht der Fall. Wir haben hier eigentlich nur einen nennenswerthen Aussteller, den schon öfters erwähnten Hancock, der aber mit der Grossartigkeit seiner Ausstellung für die fehlenden entschädigt. Auch er lässt dasselbe Bestreben erkennen, wie z. B. die englischen Faience-Fabrikanten, in seinem Zweige eben alles, auch das Verschiedenste machen zu wollen, und besitzt dafür weder Originalität, noch Specialität. Alle Stile sind bei ihm vertreten, die italienischen, die französischen wie die deutschen Ar-

beiten, und es gibt zum Theil sehr schöne Leistungen darunter, z. B. Armbänder von ägyptischer Art in Goldrelief, oder Juwelenschmuck von verschiedenfarbigen Steinen mit reizendem Effect, daneben aber auch in erschrecklicher Weise die schlimmsten Beispiele vom Manchettenstil. Neben Hancock ist allenfalls noch Atchison von Edinburg zu nennen mit seinem schottischen Schmuck von Vogelfüssen mit Silberkrallen und seinen Imitationen altgälischen oder irländischen Schmuckes, sowie William Whiteley mit seinem Schmuck von schwarzem Jet, der überaus zierliche, wohl zu dünne sternartige Formen angenommen hat.

Einen gewissen gemeinsamen Charakter kann man dagegen den deutschen Schmuckarbeiten, wie sie uns von den Goldschmiedstädten Hanau, Gmünd, Pforzheim, auch Stuttgart, in Collectivausstellungen mit sehr anerkennenswerthem Arrangement geboten werden, nicht absprechen. Es sind gemeinsame Eigenthümlichkeiten, aber kein Stil. Ohne Frage haben alle diese zahlreichen Fabriken seit 1867 sehr viel gelernt und ihre Arbeiten haben sich künstlerisch verfeinert und technisch erweitert, Dank dem Hinzutreten der antiken Vorbilder. Sie sind in gewisser Weise umfassend, wie sie denn für den Weltmarkt arbeiten, und haben selbst den Cameenschnitt, Korallen und Emailmalereien, von Juwelen ganz abgesehen, in ihren Bereich hereingezogen. Auch das ist wohl gut, dass die meisten Fabrikanten ihre Specialität haben, die sich freilich dem gemeinsamen Charakter nicht entzieht. Dieser Charakter, so viel Reizendes die Collectivausstellung

im Einzelnen auch bietet, lässt wohl Manches zu wünschen übrig. Zunächst und vor allem gehört noch die Hälfte der Arbeiten jener Art an, die wir als den Manchettenstil bezeichneten, wohin wir auch die Arbeiten rechnen, bei welchen sich das Gold bandwurmartig oder in Knoten durch einander schlingt. Die zweite Rolle spielt der Naturalismus mit Blumen und Blättern, die oft bouquetartig zusammentreten und den Schmuck der Mitte oder auch die Umrahmung bilden, gewöhnlich in verschiedenen Tönen des Goldes. Man muss wenigstens gestehen, dass gerade diese Arbeiten von äusserster Zierlichkeit sind, wenn auch das Genre selbst nicht auf hoher Kunststufe steht. Das dritte Moment ist das antike, das nach französischem Muster in sehr freier oder vielmehr willkürlicher Weise behandelt wird und eben nur als beliebig verwendbares Motiv dient. Aus diesen drei Momenten mischt sich nun der gemeinsame Kunstcharakter zusammen. Die Fabrikanten selbst unterscheiden zwar zwischen einem »deutschen Genre« und einem »Export-Genre« (wir empfehlen, nebenbei bemerkt, den Aesthetikern und Kunsthistorikern von Beruf den »Exportstil« zur Aufnahme in ihre Lehrbücher), es ist uns aber nicht gelungen den Unterschied zu entdecken. Vermuthlich ist das deutsche Genre dasjenige, wo der Manchettenstil vorwaltet. Wie der Charakter, so dürfte auch der künstlerische Werth im Allgemeinen derselbe sein. Einzelne Fabrikanten scheinen aber bemüht zu sein, sich aus der Menge herauszuheben, welchen Eindruck uns z. B. die Ausstellung von G. Bissinger und Sohn in Hanau

macht, wie auch die von Meyer und Pleuer in Stuttgart. Andere liessen sich auch um des Gegentheils willen nennen.

Auch die österreichischen oder vielmehr die Wiener Goldschmiede und Juweliere, jene nämlich, welche mehr für den populären Schmuckbedarf sorgen, haben eine ähnliche Collectivausstellung, wie jene deutschen Städte versucht und lassen den Werth ihrer Arbeiten übersichtlich erkennen. Wenn man aber bei den bedeutenderen österreichischen Juwelieren Köchert, Aegidi, Biedermann, Granichstädten, Meyer schöne und vorragende Arbeiten trifft, denen die Deutschen nichts an die Seite zu stellen haben, so muss man andererseits gestehen, dass unser populärer Schmuck, wie er in der Wiener Collectivausstellung erscheint, weit hinter dem von Hanau, Stuttgart, Pforzheim und Gmünd zurücksteht. Hier thut künstlerische Hülfe, etwa durch eine Specialschule, dringend noth. Die österreichischen Schmuckarbeiten zeigen ausserdem noch einige beachtenswerthe Specialitäten, von denen aber im Grunde dasselbe gilt. Der böhmische Granatenschmuck hat sich bemüht, den neuen antikisirenden Formen, namentlich in Bezug auf Gehänge, gerecht zu werden, und hat dadurch vielfach feineres Gepräge bekommen, aber es ist dieses wenig mit Rücksicht auf die eigenthümliche Schönheit des Steines geschehen, dessen dunkelrothe Glut vor allem zu heben war. Zum anderen sehen wir verschiedentliche Niello-Arbeiten in Tulaart (z. B. von der Firma Markovitsch und Scheid), künstlerisch allerdings noch von geringem Werthe, aber es liesse

sich dieser Kunstzweig für Oesterreich, wenn in rechter Weise aufgefasst, sicherlich zu grösserer Bedeutung erheben, und das um so mehr, als die russischen Arbeiten in entschiedenem Sinken begriffen sind. Wir haben darüber schon in der ersten Abtheilung gesprochen, wie überhaupt über die russische Goldschmiedekunst, die eine sehr eigenthümliche Stellung neben den übrigen europäischen Arbeiten, wie wir sie im Obigen geschildert haben, einnimmt. Wir brauchen darum an dieser Stelle derselben nicht weiter zu gedenken.

XXVIII.

Die Silberarbeiten.

Frankreich, England, Oesterreich und Deutschland sind es, welche in die Concurrenz der Silberarbeiten eintreten; zu ihnen gesellen sich mit nicht unansehnlichen Ausstellungen Dänemark und Holland, so wie in seiner eigenthümlichen Weise auch Russland. Von diesen dreien haben wir aber bereits in der ersten Abtheilung gesprochen.

Zwei Gesichtspunkte sind es besonders, von denen aus wir die modernen Silberarbeiten zu betrachten haben. Einmal ist es die Behandlung der Oberfläche, welche wir die coloristische Seite nennen könnten, und sodann die Frage nach der formellen Gestaltung, nach dem herrschenden Kunststil.

Wir gestehen offen, dass wir uns niemals so recht mit dem Silber als Kunstmaterial haben befreunden können, wenn es in seiner natürlichen Farbe mit dem blassen, kalten Ton und dem stechenden Glanz belassen wird. Es ist wohl Manchem so ergangen, der sein Auge an die Silberarbeiten der Renaissance gewöhnt hat, die fast ausnahmslos vergoldet waren. Wir können schwer sagen, wie diese Vergoldung aussah, als sie

neu war, aber wie sie uns heute erscheint, vom Alter abgeschliffen und gedämpft, so gibt sie ihren Gegenständen die angenehmste warme Färbung, ohne durch den grellen Glanz der Politur das getriebene Relief zu stören. Uns ist eine ähnliche Behandlung auch für das moderne Silber immer als die entsprechendste Weise erschienen. Die moderne Kunst aber hat oder hatte vielmehr nach und nach die Vergoldung so gut wie aufgegeben.

Dass sie dennoch über ihre Behandlung des Silbers selbst ganz und gar in Zweifel ist, dass sie den Mangel fühlt, der dem Material anhängt, das zeigen eben auf der Ausstellung die mannigfachen Versuche, seine Oberfläche zu ändern, zumal dann, wenn es sich um aussergewöhnliche Arbeiten handelt, die mehr Kunstansprüche erheben.

Die gewöhnlichste Art der Behandlung — und sie findet bei dem meisten Geschirr für den Theetisch und die Tafel statt — ist die, dass man einen Theil blank polirt und den andern matt macht. Jenes trifft naturgemäss die glatten Theile, dieses die Ornamente. Der Anblick ist kein erfreulicher und ist es dann um so weniger, wenn das Silber noch dazu weiss gesotten ist, denn damit geht noch das Gute, was es hat, eine gewisse Milde in seinem Tone, verloren. Als Beispiel, wie man in dieser Weise verkehrt und zu seinem eigenen Nachtheil handelt, führen wir (inmitten der deutschen Goldschmiedausstellung) solches weissgesottene Tafelgeschirr von Dominicus Kott in Schwäbisch-Gmünd an, Glasschalen tragende Eichbäume mit

Jägern und Jagdthieren darunter, Gegenstände, die auch formell nach dem Kunststil gänzlich verwerflich sind.

In dem Gefühl, dass Politur und Mattirung nicht die richtige Weise sind, dass der spiegelnde Glanz und die Reflexlichter die Feinheiten des Reliefs vernichten, hat man schon früher (wir erinnern an die von den ersten Ausstellungen her bekannten Arbeiten von Froment-Meurice) angefangen, das Silber zu oxydiren, womit man ihm allerdings seinen Glanz nimmt und es für die feinere Sculptur brauchbar macht. Der Bildhauer befreundet sich daher sehr leicht mit dieser Methode, da er nicht gewohnt ist die Dinge malerisch anzuschauen und seine Modellirung in dem glanzlosen Stoff sich vortrefflich zeigt. Aber die Oxydation vernichtet auch das Silber in seiner Eigenthümlichkeit; entweder macht sie dasselbe zu schwarz oder stumpf und bleiern. Der letztere Fehler ist der herrschende auf unserer Ausstellung und trifft gerade die Gegenstände, welche mit figürlicher Ornamentation sonst am meisten Kunstwerth haben oder wenigstens beanspruchen. Insbesondere gilt dies noch von den englischen und den österreichischen Arbeiten. So viel der Ton des Silbers auch in dieser Behandlung variirt, er kann den Charakter des Bleiernen nicht abstreifen.

Dem Uebelstand auszuweichen haben die grossen Berliner Silberfabrikanten ihre Arbeiten theilweise vergoldet, indem sie die Ornamente in natürlicher Farbe des Silbers aus vergoldetem Grunde hervortreten lassen.

Wenn wir auch mit der Art, wie es geschehen, nicht ganz einverstanden sind, so betrachten wir das doch entschieden als einen Fortschritt, speciell für Berlin, das bis dahin mit seinen Silberarbeiten sculpturalen Classicismus trieb und aller Farbe puritanisch entsagte. Auch Kreling hat seinen schönen Tafelaufsatz mit Recht, wenigstens zum Theil, vergoldet. Das Gold wirft einen warmen Hauch auch über das graue Silber und gibt dem Ganzen eine malerische, farbige Erscheinung. Zum schweren Ton des oxydirten Silbers sollte immer eine theilweise Vergoldung hinzutreten.

Die Franzosen haben aber diesmal einen anderen Weg versucht, dem Silber Reiz und Wärme zu geben, ohne seine Eigenthümlichkeit zu zerstören, und wie uns scheint, haben sie damit das Rechte getroffen. Wir sagen: die Franzosen, sollten aber wohl besser Christofle sagen, der allein mit seiner grossartigen Ausstellung diesen Kunstzweig echt französisch zwar, aber höchst glänzend vertritt. Natürlich finden sich auch bei ihm Gegenstände von alter Art, polirt, mattirt, oxydirt, aber eine grosse Anzahl anderer und besonders der feinsten, mit getriebenen und ciselirten Reliefs geschmückten Gegenstände überraschen durch einen hellen, äusserst warmen und angenehmen Ton des Silbers. Sieht man näher zu, so findet man wohl in den Tiefen leichte Ueberreste von Vergoldung, je leichter, um so angenehmer. Und so ist in der That dieser Ton des Silbers erreicht worden: das ganze Gefäss war vergoldet und die Vergoldung ist wieder bis auf den

warmen Schimmer abgerieben. Wir gestehen, dass die Wirkung so wohlthuend ist, dass sie uns mit dem Silber versöhnt.

Fragen wir nun nach der formellen Seite, so haben wir schon an einem deutschen Beispiel gesehen, dass der Naturalismus leider noch nicht ausgestorben ist, und insbesondere sind es die Fabriken von Silberimitationen, bei denen er noch blüht. Aber auch die grosse Silberausstellung des Engländers Elkington zeigt in Fülle und Grösse die Glasschalen tragenden Eichen, Palmen, Farren mit der obligaten Staffage von Hirten und Hirtinnen, Jägern und Jagdthieren, Mohren und Türken in freier Sculptur darunter. Dass hier, was in der Natur an Grösse himmelweit verschieden, auf dieselbe Länge gebracht worden und so die Nachahmung der Natur erst recht zur Unnatur geführt hat, das genirt diese Künstler nicht. Das Höchste von Widersinnigkeit in diesem Genre hat wiederum ein Deutscher, Bruckmann in Stuttgatt, geleistet. Er hat es sicherlich Wunder wie gut zu machen geglaubt, wenn er Motive und Scenen aus Schwinds »Sieben Raben« in einem hohlen Eichbaum und um denselben vor sich gehen lässt und dem Eichbaum, in dem Vögel horsten, eine mit vergoldeten Festons behängte Glasschale zu tragen gibt, und was des Unsinns mehr ist an diesen allersonderbarsten Gebilden. Es ist doch merkwürdig, wie oftmals unsere Fabrikanten so gar keine Ahnung haben von dem, was das Wesen in der Kunst ist und worauf es ankommt. Material, Zeit, Arbeit, Kunst werden verschwendet an die barocksten, thörichtsten Einfälle, um schliesslich

ein Resultat zu erlangen, das »die Bewunderung von Kindern oder Affen« findet, den Einsichtigen nur zum Bedauern oder zum Spotte reizt.

Die Ausstellung Elkingtons lässt übrigens wiederum erkennen, was wir schon mehrfach bei den grossen englischen Industriellen bemerkten, das Streben, in jedem Genre zu arbeiten, und damit zugleich den Mangel an eigenem Stil und Geschmack. Wir finden ausser reich vertretenem Naturalismus das Griechenthum mit Imitationen griechischer Vasengefässe, wir finden Renaissance Louis XVI. und Empire, das Chinesenthum in seinen Emails und endlich eine Menge Tischgeräth, das sich eben nur als modern bezeichnen lässt, ohne dass es sonst bestimmten Kunstcharakter trägt. Bei Hancock, dessen Bedeutung allerdings in den Juwelierarbeiten liegt, kommen dann noch Eulen, Bären und anderes Gethier hinzu, das mit abgenommenen Köpfen als Trinkgefäss oder sonstiges Geschirr dienen muss. Wer möchte leugnen, dass unter der Menge der Elkington'schen Arbeiten nicht manches Vortreffliche und Sehenswerthe wäre; vorragend an Kunstwerth als echte Goldschmiedsarbeit ist aber nur Ein Gegenstand. Das ist die sogenannte Helikon-Vase, ein Tafelaufsatz, Musik und Poesie im Vereine vorstellend, nach einem Entwurf von Morel Ladeuil. Schon die Composition ist freier bewegt und abweichend von der Schablone der silbernen Tischdenkmäler, die Arbeit namentlich in den getriebenen Silberreliefs vortrefflich und eine reiche Decoration in silbernen und goldenen Tauschirungen auf schwarzem Stahl hinzugefügt. Das Ganze ist entschieden im Geist der

Renaissance originell geschaffen, nur mit dem bleigrauen Silber und dem schwarzen Stahl vielleicht zu schwer in der Farbe für ein Feststück.

Diesen Vorwurf kann man den französischen Prachtstücken Christofle's nicht machen. Hier ist überall blühendes Leben, bei manchen Arbeiten nur gar zu sehr. Es ist das häufig der Fehler der Franzosen, dass sie des Guten nicht genug thun können und das Mass überschreiten, namentlich wenn es sich um Paradestücke der Ausstellung handelt. Ein solches Paradestück ist bei Christofle ein Cabinetkasten von sehr einfachem und schönem Bau, im Stil Louis XIII. Er sollte aber alle Technik in sich vereinigen, welche in dieser Weltfabrik geübt wird, und so zeigt er nebst seinem Holzbau mit eingelegtem Elfenbein alle Arten von Metallarbeit, das Treiben, das Graviren und Ciseliren, das Incrustiren, Damasciniren und Tauschiren mit Gold und Silber, in Bronze und Stahl, die verschiedenen Farben der Vergoldung, das Limosiner Email und den chinesischen Zellenschmelz, kurzum, was sich nur verwendbar denken lässt. Natürlich ist er ein Prachtstück geworden, reich und glänzend; wer aber nicht französisch denkt und fühlt, der wird sagen: »Weniger wäre mehr gewesen.«

Es ist schwer, in so wenigen Worten, wie sie uns hier gegeben sind, der Ausstellung Christofle's gerecht zu werden. Sehen wir selbst von der zahlreichen Menge der gewöhnlichen Geräthe ab, die für den Gebrauch von Tisch und Tafel bestimmt und in den Stilarten des vorigen Jahrhunderts gehalten sind, so bleibt noch

mancherlei übrig, was, wenn es auch heute nicht mehr neu ist, doch dieser Fabrik eigenthümlich erscheint. Wir haben bereits der Behandlung der Oberfläche durch Abreiben der Vergoldung Erwähnung gethan. Eigenthümlich sind ferner dieser Fabrik die Imitationen der indischen und chinesisch-japanischen, mit Silber tauschirten Arbeiten, die dadurch hergestellt werden, dass der Grund in Schwarz oder Rothbraun oxydirt wird, die Ornamente aber als Silber stehen bleiben. Die Anwendung, welche davon gemacht wird, ist eine sehr mannigfaltige und erscheint zuweilen auch mit ciselirten Silberornamenten im Relief verbunden; die Zeichnung hält sich entweder im Stil der orientalischen Vorbilder oder ist auch frei französisch. Aehnlich ist es mit den Emailarbeiten, auf welche wir später noch besonders zu sprechen kommen. Reichlich ist auch die Lehre verwerthet, welche man den antiken Silberarbeiten des Hildesheimer Fundes mit ihren ciselirten und zum Theil vergoldeten Ornamenten entnommen hat. Wir finden ihren Einfluss auf einer Menge von Geschirr und Geräth, das in ähnlicher Art mit Laub und Kränzen verziert ist. Man bemerkt auch hier wieder dieselbe Eigenschaft der Franzosen, das Fremde mit Leichtigkeit aufzunehmen und in ihr Eigenes zu verwandeln. Ueberall sehen wir die Herkunft und erkennen die Originalmotive, und doch ist alles französisch geworden.

Auch bei den Arbeiten der Berliner Silberfabrikanten (insbesondere Sy u. Wagner, Vollgold und Sohn) erkennt man leicht den Einfluss der Hildesheimer Gefässe und vielleicht ist die häufig angewendete Vergoldung

des Grundes, deren wir schon oben gedacht haben, mit darauf zurückzuführen. Wir möchten dieser Vergoldung, die sehr schwach und zaghaft ist, nur mehr Kraft wünschen. Vielfach erinnern auch die erhabenen und ciselirten Ornamente an die Hildesheimer Vorbilder. Daneben aber glauben wir in den Berliner Arbeiten einen anderen bedeutsamen Zug zu entdecken, nämlich ein langsames Hinüberneigen von der alten, antikisirenden Richtung zur Renaissance, eine Neigung, die sich ebenso in den Formen, z. B. Vasen, Armleuchtern, Pokalen, wie auch im Ornament ausspricht. Letzteres lässt vielleicht deutsche Vorbilder des 16. Jahrhunderts, namentlich im Laubwerk erkennen. Freilich fehlt noch manches, bis der specifische Charakter der bisherigen Berliner Arbeiten, die Steifheit, Nüchternheit und Gebundenheit, abgelegt und die Freiheit der Renaissance erreicht ist, aber man ist auf dem Wege.

Diese auftauchende Neigung zur Renaissance gilt freilich nicht von den bedeutendsten Leistungen, von jenen in letzter Zeit zahlreich als Andenken oder Ehrenzeichen für Begebenheiten und Thaten entstandenen Silberarbeiten. Wie wir das früher schon einmal in der Besprechung der holländischen Arbeiten gelegentlich bemerkt haben, so ist die gewöhnliche vorherrschende Weise solche Aufgaben zu lösen, sie als Werke der reinen Sculptur in Form eines grossartigen, aber verkleinerten Denkmales darzustellen, das als Tafelaufsatz dienen soll. Diese architektonisch-plastische Lösung entspricht durchaus weder dem Material, dessen Eigenschaften eine viel freiere Gestaltung gebieten, noch dem

Zwecke als Tafelaufsatz, da der Gegenstand, als monumental und fest gedacht, doch in Wirklichkeit ein sehr bewegliches und wo möglich handliches Geräth zu bilden hat. Ist er aber nicht Tafelaufsatz, so ist er eigentlich gar nichts, denn so ein privates Zimmerdenkmal hat gar keinen Sinn. Wir müssen daher solche Arbeiten, wie die zur Erinnerung an die Schlacht von St. Privat, an den Abend von Rezonville, an die Stiftung des eisernen Kreuzes, in der Grundidee für verfehlt erachten. Sollen sie mit für die Tafel bestimmt sein, so müssen sie auch irgendwie scheinbar oder wirklich sich ihrem Zwecke dienstbar zeigen, z. B. als Pokal oder als Blumenschale, die sich ja mit künstlerischer Phantasie ausserordentlich reich und mannigfach austatten lassen.

Wie eine solche Gelegenheitsaufgabe zur Erinnerung an einen bedeutenden Moment zu lösen ist, dafür scheint uns Kreling mit seinem grossen Festpokal für den Herrn von Cramer-Klett in Nürnberg, der ein Ehrengeschenk zur Erinnerung an das Jubiläum seiner Maschinenfabrik bildet, den richtigen Weg eingeschlagen zu haben. Mit seiner schlanken, reichbewegten Bildung, in der Hauptmasse vergoldet, auf einem Ebenholzpostament ruhend, das mit Figuren, eingelegten Ornamenten und freien Fruchtgehängen umgeben ist, dient er vortrefflich seinem Zweck als Schmuck und Mittelpunkt der Tafel, ohne sich wie ein gemauertes Monument zwischen die Augen der Gäste zu schieben, und mit einer Fülle sinnvoll gewählter Beziehungen erläutert er die Bedeutung des Tages und hält sie fest in der Erinnerung. Auch diese vom Goldschmied Winter in Nürnberg

ausgeführte Arbeit ist im Stil der Renaissance gehalten, aber in jener specifischen Nürnberger Art mit gebogenen Blumen und Blättern, die in dem berühmten Merkel'schen Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer ihr höchstes Wunderwerk schuf.

Auch die besseren österreichischen Silberarbeiten folgen fast alle der Renaissance, aber mehr mit Hinneigung nach Italien als zur deutschen Weise. Die Arbeiten, die den Ton angeben, sind die Tafelgeräthe von V. Teirich für V. Meyers Söhne, unter ihnen das zierliche Hauptstück, der Aufsatz, in Form einer Frucht- und Blumenschale, die feinen und liebenswürdigen Arbeiten von O. König für Granichstädten, so wie eine grössere Anzahl verschiedenartigen Geräthes von Klinkosch.

Mehr oder weniger haben sie alle, wie das schon oben bemerkt, man möchte sagen, die Scheu vor Vergoldung, am wenigsten freilich Klinkosch, der, wo er frei erscheint, reichlich vergoldet, in anderen Arbeiten aber wohl, z. B. in dem Tafelschmuck für Graf Edmund Zichy, dem Geschmack der Künstler (die Entwürfe rühren von Hansen her) gefolgt ist. Die reiche Ausstellung von Klinkosch ist dadurch besonders interessant, dass hier kein Stück als Paradestück für die Ausstellung gemacht erscheint, sondern jedes, wie die beigefügten Namen zeigen, auf wirkliche Bestellung und für den wirklichen Gebrauch geschaffen worden. Wir haben also vor uns, nicht wie so vielfach, was die Fabrik leisten könnte, sondern was sie wirklich leistet und arbeitet, und damit zugleich die Zeugnisse für den Geschmack

des vornehmen und reichen Publikums in Oesterreich. Wir können dabei mit Vergnügen bemerken, dass der Geschmack den Naturalismus verlassen und sich der Renaissance zugewendet hat, ja wir glauben in dieser selbst einen Fortschritt zu bemerken, insofern als die neuesten Arbeiten und Entwürfe im Gegensatz zu anderen, die wohl edel, aber für das Material zu steif gebildet sind, freier erscheinen. Wir verweisen in dieser Beziehung auf das Geräth für den Grafen Chotek, so wie auf den Tafelaufsatz für Baron Wertheim, der, schon im Stil der Spätrenaissance gehalten, ganz an die Entwürfe von Stradanus erinnert. Dieser letztere Aufsatz hat noch den Vorzug, dass er mit Glück von der Vergoldung Gebrauch macht.

Mit diesen Arbeiten ist die österreichische Silberfabrikation auf einem eigenen und in der Hauptsache auf einem richtigen Wege, nur wäre ihr mehr Freiheit und mit Hülfe und Anwendung verschiedener Technik mehr malerische Erscheinung zu wünschen. Das edle Metall ist eben nicht bloss und rein plastisches Material, und Lust und Freude der Tafel verlangen vom Prachtgeräth etwas mehr als den ascetisch entsagungsvollen bleiernen Ton.

Nur Einen Goldschmied haben wir in Wien, der sich ganz die farbige Seite seiner Kunst zu eigen gemacht hat; das ist Ratzersdorfer. Seine Arbeiten sind allerdings nicht eigentlich Gebrauchsgegenstände, wie die Silberarbeiten, von denen wir bisher gesprochen haben, sondern sie stehen auf dem Standpunkte der Kunstkabinette und der Kunstliebhaberei. In der Wieder-

aufnahme dieser alten Gefässe in getriebenem und vergoldetem Silber, in Krystall und Halbedelsteinen, mit Hinzufügung reicher und mannigfacher Emaillirung, alles im Stil des 16. und 17. Jahrhunderts gehalten, steht Ratzersdorfer jetzt fast einzig da — wenigstens betreibt dieses Genre kaum ein Anderer so ausschliesslich und so mannigfach zugleich — und er bildet damit eine Specialität für sich. Unter den Franzosen, die auf die Ausstellung gekommen sind, steht ihm Emile Philippe am nächsten. Ueber beider Emailarbeiten werden wir noch an anderer Stelle zu sprechen haben.

XXIX.

Bronzearbeiten.

Wenn man heute von Bronzen spricht, so denkt man wohl immer an Frankreich, so vorragend und so tonangebend wird dieser Industriezweig dort vor allen Ländern gepflegt. Die Bronzen sind die Stärke der französischen Industrie, vielleicht die glänzendste Erscheinung derselben, aber kein anderer Zweig enthüllt auch so wie dieser ihre künstlerischen Schwächen und Mängel.

Der Erzguss im Grossen und Kleinen, insbesondere aber derjenige für industrielle Zwecke, einstmals in Italien und Deutschland in grosser Blüthe und von grosser Bedeutung, war fast überall in den letzten Jahrhunderten zum Verschwinden gesunken, nur Frankreich hatte Traditionen und Uebung aufrecht erhalten, wenn sie auch durch die dem Material wenig entsprechenden Formen des Rococo und die steifen Bildungen des Empire hatten hindurchgehen müssen. Heute erscheinen die französischen Bronzen neu belebt und beherrschen als wohlgepflegtes Kind des Modegeschmackes den vornehmen Weltmarkt.

*

Es ist eine eigenthümliche Seite an der französischen Bronzefabrikation, dass man bei ihr nicht weiss, wo die Kunst aufhört und wo die Industrie anfängt. Sie schafft in eigener Erfindung die grössten und vollendetsten Werke der Plastik, was den Aufwand der Arbeit betrifft, und stellt uns daneben Lampen und Leuchter und Schalen und viel sonstiges kleines Hausgeräth, sie giebt uns die originalgetreuen Copien der plastischen Meisterwerke, wie z. B. der Venus von Milo und des Sclaven von Michelangelo, und steigt von ihnen herab zu den bescheidensten Nippesfigürchen von Thieren und Menschen. Diesen Umfang der Arbeiten hat keine andere Bronzefabrikation erreicht als die französische, keine vermischt so die Uebergänge zwischen der hohen Kunst und der Industrie. Das beste und am meisten charakteristische Beispiel dafür giebt uns die grossartige, figurenreiche Ausstellung der berühmten Fabrik von Barbédienne.

Und doch ist dieser Kunstzweig auch hierin, in diesem seinen Verhältniss zur reinen Plastik, nur industriell. Er schafft nicht aus monumentalem oder idealkünstlerischem Gesichtspunkt, sondern ist in allem, im Grossen wie im Kleinen, Vervielfältigungskunst und stellt sich damit auf den geschäftlichen und industriellen Standpunkt. Das soll durchaus nicht als Vorwurf gesagt sein; es dient aber zur Charakteristik und zeigt, wie hoch die Industrie hier in das Reich der freien Kunst hineingreift.

Wie der Umfang ihrer Gegenstände, so ist auch die Vielseitigkeit der äusseren Behandlung ein Vorzug

der französischen Bronzefabrikation. Mit Ausnahme der italienischen Bronzen, welche die Patina der Renaissance lieben, sind die des übrigen Europa fast durchgängig vergoldet, also sehr einseitig gegenüber den französischen. Diese bevorzugen und keineswegs bloss bei figürlichen Gegenständen, oder bei allen Arbeiten von mehr künstlerischem Anspruch, die braunen und braunrothen Farben der Oberfläche, und man muss gestehen, sie machen das in ganz vortrefflicher Weise und wetteifern in dem Reiz dieser Farben mit den alten Bronzen von Japan. Freilich geschieht auch das heute nicht ohne französische Grillen, wohin wir z. B. die antikisirende grünspangiftige Patinirung rechnen oder die grüngelb gefärbten Thiere bei Pautrot-Vallon, eine »ganz neue« Erfindung, nur gut ist sie nicht. Wie in die Farbe, so setzen sie auch das äusserste Raffinement in die Ciselirung, die so weit geht, dass Denière bei gewissen Gruppen und Figuren die Nervuren der Epidermis nachahmt. Sind solche Gegenstände auch nur Parforcestücke für die Ausstellung, so sind sie doch lehrreich, und wir lassen sie uns um so mehr als Wunder der Technik gefallen, als es zahlreiche Gegenstände giebt, bei denen die Ciselirung mit weniger Raffinement durchgeführt worden.

Die Franzosen sind es auch, welche neben der vergoldeten Bronze das Messing und die gelbe Messingfarbe wieder eingeführt und damit die alte Beckenschlägerei und Gelbgiesserei wieder aufgenommen haben. Diese alten Gegenstände, Lustres, Leuchter, Becken, Uhren und sonstiges Geräth, waren längst die Lieb-

haberei der Kunstfreunde und passen auch in eine mehr künstlerisch eingerichtete, insbesondere auch getäfelte Wohnung weit besser als die Gegenstände von vergoldeter Bronze. Die Wiederaufnahme, davon wir fast bei allen französischen Bronzeausstellern Beispiele sehen, während Bagués darin als Specialist erscheint, ist daher als ein grosses Verdienst zu erachten. Sie hat aber neben der coloristischen Seite noch einen anderen Vorzug. Die Vorbilder dieses Industriezweiges nämlich liegen im sechszehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und haben daher viel reinere und bessere Formen als diejenigen, deren sich die Franzosen als Muster für ihr vergoldetes Geräth bedienen, nämlich die des achtzehnten Jahrhunderts.

Wir sehen hier die entsprechenden Metallarbeiten für eine gewisse Neigung zur Renaissance, welche die Franzosen schon früher, vor allem in der Ebenisterei, gezeigt und besonders im Speisezimmer zum Ausdruck gebracht haben. Ihre Renaissance aber ist nicht die des sechszehnten Jahrhunderts, sondern die vom Anfange des siebzehnten, trägt also bereits einen ziemlich barocken Charakter. Es ist die Zeit und der Stil Ludwigs XIII., welche bei ihnen neben dem achtzehnten Jahrhundert Mode geworden sind, immerhin ein Stil, der noch eine gute Construction bewahrt hat und in kräftigen Formen eine gewisse Männlichkeit zeigt. Diesen Charakter tragen auch alle jene Messinggeräthe, freilich durchweg mit barockem Beigeschmack, der sie wahrscheinlich den Franzosen nur um so lieber macht.

Dennoch sind sie vom künstlerischen Gesichtspunkt aus allem übrigen Bronzegeräth und insbesondere dem vergoldeten bei weitem vorzuziehen. Dieses vergoldete Geräth, das uns in langen Reihen zahllos vor Augen geführt ist, trägt durchaus den Charakter des 18. Jahrhunderts und vorwiegend in den Stilarten der zweiten Hälfte, mit allen Launen und Einfällen, wie sie jener Zeit noch eigenthümlich sind, nur noch vermehrt durch das, was die moderne französische Phantasie in ähnlichem Geiste zu erfinden weiss. Der erste Anblick ist gewiss imponirend und auch das einzelne Stück gefällt durch die Nettigkeit, Zierlichkeit und Reinlichkeit seiner Arbeit; analisiren wir aber Stück für Stück, prüfen wir die Gedanken, die dabei zur Verwendung gekommen sind, betrachten wir die Form, die Contouren, die Composition, das ornamentale Beiwerk, so ist es unglaublich wenig, was von allen diesen Arbeiten der eingehenden Kritik Stand hält. Wenn wir (bei Denière) Candelaber sehen, die etwa zur Beleuchtung einer reichen Stiegenhalle dienen sollen, lebensgrosse Bacchantinnen, die fliegenden Laufes auf einer Marmorsäule stehen und vielarmige Girandolen als Flambeaux schwingen, so ist das so ein widerspruchsvoller Unsinn, dass ihn keine Kunst in Schönheit verwandeln kann. Und dieser Art giebt es hunderte von Gegenständen, die um so mehr den ganzen Charakter dieses sonst so ausgezeichneten Industriezweiges bestimmen, als sie specifisch französischen Geistes sind.

Es kommt nun zu diesen Schwächen in Gedanken und Form noch das Bestreben hinzu, den Bronzen eine malerische Erscheinung zu geben und sie polychrom zu machen. Wir meinen damit weniger die Abwechslung der grünen und dunkelbraunen Töne mit Vergoldung als die Verbindung mit verschiedenem anderen Material, mit bemaltem Porzellan, mit den buntesten Marmorarten, wobei das Erz meist nur als Montirung übrig bleibt, seit den letzten Jahren auch besonders mit dem gestreiften algierischen Onyx so wie mit Email. Der Onyx, als dessen Hauptvertreter auf der Ausstellung Eugène Cornu erscheint, wurde und wird noch insbesondere zur Gewandung benützt, in welche die Fleischtheile, Köpfe, Arme, Hände u. s. w. von Erz eingesetzt werden. Vor allem sind es Beduinen, Mohren und Mohrinnen und andere afrikanische Modefiguren, welche sich dieser Darstellung erfreuen, und das gibt denn, da der gestreifte Onyx den Burnus vorstellt, Augen und Lippen emaillirt, der Schmuck vergoldet ist, einen gar buntfarbigen Anblick. Wenn uns aber nicht alles täuscht, so ist diese Onyxliebhaberei bereits wieder in Abnahme begriffen.

Werfen wir nun einen vergleichenden Blick auf die Bronzen und die Arbeiten in ähnlichen ergänzenden Metallen bei den übrigen Ländern, so tritt uns zunächst der Unterschied entgegen, dass das figürliche Element bei ihnen nur eine sehr geringe Rolle spielt. Das gilt am meisten von den englischen Bronzearbeiten, die nur Geräth sind, und auch dieses schmückt sich nicht mit Figuren, wenn man nicht einen kleinen

drachentödtenden St. Georg dahin rechnen will, der fünfmal einen fünfarmigen Kronleuchter umsteht. Die grössere Zahl der ausgestellten Gegenstände ist vergoldete Bronze und ihre Bestimmung beschränkt sich auf Leuchtgeräth, insbesondere Kronleuchter. Die Zeichnung, einfacher und stilvoller als die französischen Arbeiten, erhebt sich jedoch nicht zu besonderer Vortrefflichkeit oder Eigenthümlichkeit. Dennoch hat dieser Industriezweig in England etwas Eigenthümliches, richtiger gesagt, nicht in den Bronzen, sondern in den Messingarbeiten. Im Gegensatz zu den Franzosen gehen die Engländer damit nicht zur Renaissance, sondern vorwiegend in das Mittelalter zurück und zwar entsprechend dem Stil ihrer zahlreichen gothischen oder auch romanischen Kirchen und Schlösser, daher sie auch romanische Motive häufig verwerthen. Auch farbig gestalten sie diese Arbeiten, theils durch kaltes Email, das sie in tief eingeschnittenen Gravirungen anbringen, theils durch polychrome Färbung der ganzen Oberfläche. Das Genre ist von vielen Ausstellungen her bekannt; bei uns in Wien ist der Hauptvertreter, die Fabrik von Hart and Son, nicht erschienen, doch zeigen die Birminghamer Fabriken von Winfield so wie von Ratcliffe und Tyler mit verschiedenen grösseren und kleineren Kronleuchtern, dass jene Firma nicht allein steht und das Genre sich ausbreitet.

Eine eigene Stellung nehmen die italienischen Bronzearbeiten ein, eigen insofern, als sie von der Mode, speciell von Frankreich unabhängig sind, andererseits aber sind sie doch nichts Selbstständiges, denn

sie beschränken sich auf Imitationen der Renaissance. Das geschieht bis jetzt noch nicht im Sinne einer modernen Wiedererneuerung, wie es die Franzosen mit Messingvorbildern des 17. Jahrhunderts machen, sondern der Standpunkt ist sehr der antiquarische, wenn auch die Fabrikation bei wachsender Liebhaberei bereits mit einigem Schwunge betrieben wird. Die Gegenstände, Figuren, Büsten, Leuchter, Candelaber, Thürklopfer, Thürbeschläge, Wasserkessel u. s. w., sind fast durchweg Copien und mit derselben schwarzdunklen Patina versehen, wie sie den ausgezeichneten Bronzearbeiten der italienischen Renaissance zu eigen ist. Guss und Ciselirung sind vortrefflich, die Arbeiten also von ihrem Standpunkt aus höchst gelungen und in alterthümlicher oder ernsterer Einrichtung sehr wohl zu verwenden. Zu diesen Bronzen gesellt sich das entsprechende Messinggeräth, meist allerdings mit roherer, handwerksmässiger Behandlung der Oberfläche, was aber wiederum nur ihren Vorbildern entspricht. Als Hauptvertreter dieser Arbeiten erscheint auf der Ausstellung Michieli aus Venedig.

Auch den österreichischen Bronzearbeiten muss man Selbstständigkeit zusprechen, aber ganz in modernem Sinne. Sie bilden in Oesterreich (wie eigentlich überall ausserhalb Frankreichs) einen jungen Zweig der Kunstindustrie, haben ziemlich unkünstlerisch als sogenannte glatte Bronzen begonnen und thaten sich am meisten auf ihre Vergoldung zugute. Damit wären sie nun über einen ziemlich untergeordneten Standpunkt nicht hinausgekommen. Noch bei weitem niedriger standen

die kleinen Bronzearbeiten, die sich als Galanteriegegenstände, vor allem als Geräthe des Schreibtisches den Lederarbeiten zuzugesellen pflegten. Bei ihnen kam zu der Beschränktheit und Einseitigkeit des technischen Verfahrens die Ueberfülle der thörichtsten Gedanken, der barocksten Einfälle hinzu, welche eigentliche Form und Ornamentation, also überhaupt die Kunst in diesem weitverbreiteten Industriezweige gar nicht aufkommen liessen. Zum Theil ist das, wie die Ausstellung lehrt, noch heute so, doch bricht sich wohl allmälig die Einsicht Bahn, dass ein Tabaksgefäss oder Tintenfass nicht eine Trommel oder ein Hundehaus oder eine Jockeymütze oder eine Kanone vorstellen, sondern für sich ein wohlgefälliges und wohlgeformtes Ding sein soll. In dieser Beziehung können wir beispielsweise auf die mit farbigen Steinen und kaltem Email verzierten Gegenstände der Fabrik von Lerl und Söhnen im Vergleich von Einst und Jetzt hinweisen.

Aber die österreichische Bronzefabrikation hat noch einen ganz anderen Fortschritt aufzuweisen. Es waren die ersten Architekten, welche sich dieses Industriezweiges annahmen und durch eine Reihe echt künstlerischer, von der Mode unabhängiger Zeichnungen, insbesondere für verschiedenartiges Leuchtgeräth, so wie für den Bedarf der Thüren und der Fenster ihm die Richtung gaben. In Folge dessen sehen wir in den Ausstellungen der Fabriken von Hollenbach, von Hanusch & Dziedzinski, von Grüllemeyer, wohin wir auch die Krystallglas und Bronze vereinigenden Ge-

genstände bei Lobmeyr rechnen müssen, eine Fülle vortrefflicher Gegenstände, die sich durch Schönheit und Eleganz der Formen wie durch Reinheit des Stiles auszeichnen und ein wirklich künstlerisches Urtheil nicht zu scheuen brauchen. Von diesem Standpunkte aus hat ihnen die französische Bronzefabrikation nichts an die Seite zu stellen. Vorwiegend sind sie allerdings von vergoldeter Bronze, doch finden sich auch bei Hollenbach wie bei Hanusch verschiedentlich Messinglustres von höchst reizenden Formen in der Weise des 16. Jahrhunderts, also ohne den barocken Beigeschmack der französischen Arbeiten. Mehr und mehr schmückt sich auch bereits das Tafelgeräth von Aufsätzen und Armleuchtern mit Figuren, doch ist dies im Ganzen noch die schwächere Seite und freie Figuren oder Copien von Antiken und sonst berühmten plastischen Werken sind noch gar nicht in Angriff genommen.

Die Ursache davon lag allerdings nicht in der Industrie, sondern in der Unzulänglichkeit unserer Bildhauerschule. Dagegen zeigt unsere Bronzeindustrie einen neuen und frischen Zug in der Verwendung des Emails, nicht des unechten Emails wie bei den englischen Arbeiten, sondern des echten Feuerschmelzes, eine Neuerung, deren Verdienst Prof. Storck zufällt. Viele Gegenstände sind heute bereits mit diesem edlen, farbigen Schmuck verziert, wir erwähnen aber insbesondere als vorragend zweier Gegenstände in der Ausstellung von Hanusch, beide nach Entwürfen von Storck. Der eine ist der grosse Aufsatz für die

kaiserliche Tafel, der, mit figürlichen Gruppen von O. König, mit Reliefs, mit Emails auf goldenem und silbernem Grunde geschmückt, durchaus einen farbig prächtigen Eindruck macht und dadurch sich sehr zu seinem Vortheil von den zahlreichen bleigrauen silbernen Tafelaufsätzen unterscheidet, von denen wir schon früher gesprochen haben. Der andere Gegenstand ist ein Schreibtisch in Ebenholz von den feinsten Renaissanceformen nebst dem dazu gehörigen Schreibgeräth, alles mit den zierlichsten und reizendsten Einlagen in translucidem Email.

Solche Arbeiten sind hochbedeutende Vorgänge. Nichtsdestoweniger ist die österreichische Bronzefabrikation nicht am Ziele, nicht auf dem Standpunkte, um sich der französischen an die Seite stellen zu können, wenn sie dieselbe auch in einzelnen Arbeiten übertrifft. Wie wir schon der Schwäche der figürlichen Seite gedacht haben, so wird sie auch in der Behandlung der Oberfläche, sowohl was die Ciselirung wie die Farbe betrifft, vieles zu lernen haben, und wir machen in beiden Beziehungen als lehrreiche Muster noch auf die bereits besprochenen japanischen Bronzen aufmerksam, die in der Behandlung des Materiales ausserordentlich sind und uns noch eine neue Seite der Ornamentation zeigen, nämlich die Tauschirung mit Silberfäden.

XXX.

Email.

Die Geschichte des modernen Emails ist nicht unähnlich derjenigen der modernen Faiencen. Ist dasselbe auch nicht gerade ein Product der Weltausstellungen, so doch erst ein Kunstzweig der allerjüngsten Zeit, der in seiner Entwicklung durch die Ausstellungen wesentlich gefördert worden. Im neunzehnten Jahrhundert bis auf eine höchst bescheidene und sehr unkünstlerische Anwendung bei Uhren oder kleinem Goldschmuck gänzlich verschwunden, erscheint das Email heute fast in allen seinen Zweigen, darin es von der Kunst der Vergangenheit geübt wurde, wieder aufgelebt.

Das Email, das hier in Rede steht, ist der gefärbte Glasfluss, der den Metallen angeschmolzen wird. Er ist der eigentliche farbige Schmuck der Metallarbeiten, sowohl der in edlem wie in unedlem Material. Alle Kunstepochen haben seit dem frühesten Mittelalter — das Alterthum kannte und übte das Email sehr wenig — diese Verzierung bei ihren besten und schönsten Kunstarbeiten angewendet, die verschiedenen Manieren nach einander oder auch neben einander. Zuerst kamen

die Byzantiner mit dem durchscheinenden Schmelz auf goldener Platte, eingeschlossen nach den verschiedenen Farben und der verschiedenen Zeichnung in kleinen Goldbändern — das ist der Zellenschmelz oder das Email cloisonné. Dann übte man am Rhein in Köln und Trier und danach auch in Limoges den Grubenschmelz oder Email champlevé, bei dem die Vertiefungen, welche die Schmelzmasse aufzunehmen hatten, aus der Dicke der Kupfertafel mit dem Stichel ausgegraben wurden. Dieser Technik gehören die reichverzierten Kirchengefässe und Reliquiarien der romanischen Kunstepoche an. Denselben Uebergang vom Zellenschmelz zum Grubenschmelz machten die Chinesen, nur dass sie ihr altes Email cloisonné nicht wie die Byzantiner auf Gold, sondern auf Kupfer bei grossen, zum Theil kolossalen Gefässen übten.

Im vierzehnten Jahrhundert brachten die Italiener ein neues, in seiner Wirkung äusserst feines Email in Uebung (Email sur rélief), welches in durchsichtiger Schmelzmasse bestand, die sich über eine in höchst flachem Relief gehaltene Silberplatte ausbreitete. Daneben lernte man goldene Figuren, Ornamente und Schmuckgegenstände ganz mit opakem Email umziehen, eine Technik, die viel von der italienischen Goldschmiedekunst geübt wurde. Ihr trat eine andere Technik zur Seite, vertiefte, in Gold- oder Silberplatten ausgravirte Ornamente, meist in Arabesken oder Groteskenart, welche mit funkelndem transluciden Email ausgefüllt waren. Gleichzeitig erhob sich ein neuer Zweig in Limoges, der am berühmtesten ge-

worden ist, das Limosiner gemalte Email des sechszehnten Jahrhunderts auf dünnen Kupfertafeln und zierlichen Kupfergefässen, meist en grisaille, häufig aber auch mit Verbindung verschiedener Farben gehalten. Dies Email entartete im siebzehnten Jahrhundert und wurde während des achtzehnten von dem weissgrundigen Uhren- und Dosenemail abgelöst, das allein sein Dasein bis in's neunzehnte Jahrhundert gefristet hat.

Heute nun finden wir in der Goldschmiedekunst und in der Bronzeindustrie fast alle diese verschiedenen Arten des Emails wieder aufgenommen, die einen mehr noch als Versuche, andere bereits in glänzender Uebung.

Den Anfang machten die mittelalterlichen Reformbestrebungen in der kirchlichen Kunst, die am Rhein, in Köln, Aachen, dann in Belgien, Westphalen, alsbald auch anderswo und besonders in Wien ihren Sitz nahmen. Naturgemäss, da diese Richtung mittelalterlich war, imitirte sie zunächst dasjenige Email, welches in der früheren kirchlichen Kunst des Mittelalters die bedeutendste Rolle gespielt hatte, den rheinischen und Limosiner Grubenschmelz. Sie verzierte in dieser Art Gefässe, Tafeln für Reliquiarien und bedeckte schliesslich ganze Antipendien und Altäre mit diesem Email; so geschah es z. B. durch Karl Haas in Wien. Auf der Ausstellung sehen wir diese Schmelzart im kirchlichen Gebiete nicht so reich und bedeutend vertreten, als sie es in Wirklichkeit ist. Die reichste Auswahl bietet uns die grosse Ausstellung kirchlichen Metallgeräths von Poussielque-Rusand in Paris, wobei man aber die Bemerkung machen muss, dass das Gold und

die Vergoldung allzu sehr überwiegen, so dass die Farbe des Emails wenig zur Wirkung kommt. Von den deutschen Goldschmieden haben W. Bentrop und A. Künne zu Altena in Westphalen Arbeiten mit diesem Email ausgestellt, von den österreichischen Brix und Anders.

Es ist aber der Grubenschmelz nicht bei der kirchlichen Anwendung stehen geblieben, sondern er hat auch bei Bronzegeräthen zu häuslichem Gebrauch, bei Lustern, Lampen, bei dem Geräth des Schreibtisches u. a. bereits mannigfach Verwendung gefunden. Besonders ist dies in Wien durch den Einfluss Storcks geschehen. Mannigfache Beispiele davon sehen wir in den Ausstellungen der Bronzefabrikanten Hanusch und Hollenbach.

Neuerdings hat der Zellenschmelz eigentlich dem Grubenschmelz den Rang abgelaufen und zwar ist das durch den Umstand veranlasst worden, dass nach der Eroberung Pekings durch die Engländer und die Franzosen altchinesische Emails dieser Art zahlreich nach Europa kamen und eine neue Liebhaberei der Kunstfreunde bildeten. Diese chinesischen Cloisonnés können wir in ihrer Beschaffenheit, in ihren tüchtigen Formen, in ihrem künstlerischen, vor allem coloristischen Charakter an einer grossen Collection in der chinesischen Abtheilung kennen lernen. Alsbald warfen sich die französischen Bronzefabrikanten, Barbédienne an ihrer Spitze, auf die Imitation dieser Gegenstände und zwar in moderner Verwendung für Schalen, Teller, Lampen, Kronleuchter und verschiedenes andere Luxusgeräth.

Die Franzosen machten aber einen grossen Fehler: während die chinesischen Emails ganz Farbe sind und die einzelnen Farben nur durch die schmalen Goldbänder der Cloisons getrennt werden, liessen die Franzosen zwischen den Farben weite Flächen in Vergoldung stehen, so dass diese den Ton angibt und der Gesammteindruck ein bunter, gleissender, im Vergleich zu den chinesischen unkünstlerischer und ordinärer ist. So waren die Arbeiten auf der Ausstellung von 1867.

Der Fehler ist heute glücklich vermieden, insbesondere auch bei den Arbeiten Christofle's, der diesmal als der Hauptvertreter des französischen Emails auf der Ausstellung erscheint. Das Ganze ist mehr Farbe, weniger Gold und dieses nur als feiner Contour oder bindende Cloisons zur Verwendung gekommen. Wer noch den Unterschied sehen will, findet ihn bei Elkington, der allein das englische Email dieser Art uns vor Augen führt. Ein Theil seiner Arbeiten steht noch auf dem Standpunkt von 1867 (es sind sogar dieselben Muster), ein anderer folgt der neuen oder vielmehr der altchinesischen Art, wenn auch mit freieren Motiven.

Es ist dies aber nicht der einzige Fortschritt des französischen Email cloisonné. Der Kenner wird bald, wenn er die Arbeiten von Christofle prüft, neben mannigfach moderner Zeichnung insbesondere neue Farben oder Farbennuancen und zarteren Schmelz der Uebergänge herausfinden, als er bis dahin zu sehen gewohnt war. Das kommt daher, dass dieser Zellenschmelz ausser auf dem gewohnten unedlen Metall

auch auf Silber- und Goldgrund ausgeführt ist, und die edlen Metalle lassen eben Farben zu, welche sich bei den unedlen verbieten.

Zu den heutigen Vertretern des Zellenschmelzes, obwohl ihre Art eigentlich ein Gemisch von Zellenschmelz und Grubenschmelz ist, gehört auch die Fabrik von Sussmann & Ravené in Berlin, welche zahlreiche kleinere Gegenstände ausgestellt hat, meist zum Bedarf des Schreibtisches oder sonst zu häuslicher Verwendung bestimmt, in der Absicht, was uns gewöhnlich an ähnlichen Gegenständen von vergoldeter Bronze in äusserst geringem ästhetischen Werthe geboten wird, durch eine edlere Art zu ersetzen. Diese Absicht erfüllen die Gegenstände auch, wenn auch ihre Ornamentation vielleicht zu fein, spitzig und unkräftig ist und ihrer Farbe etwas mehr Lebhaftigkeit zu wünschen wäre. Namentlich fällt der Mangel an Roth auf. In Wien hat es nur Karl Haas mit einzelnen Beispielen im chinesischen Zellenschmelz versucht.

Wenn in dieser Weise Zellenschmelz und Grubenschmelz eine lebensvolle Wiedererneuerung und zwar zum Theil in eigenthümlicher moderner Weise erhalten haben, so ist das mit der feinsten Art, dem transluciden byzantinischen Email auf Goldplatte, nicht der Fall; wir haben auf der Ausstellung kein wirkliches Beispiel davon entdecken können. Allerdings gibt es imitirten byzantinischen Schmuck mannigfach, z. B. bei Hancock, Emile Philippe und auch bei Italienern, aber das Email ist opak und nicht translucid. Dasselbe ist der Fall mit der italienischen Art des transluciden

Emails auf der in leichtem Relief gearbeiteten Silberplatte; auch mit diesem schwierigen Verfahren ist es unseres Wissens bei blossen Versuchen geblieben.

Dagegen ist die zweite Art der Limosiner Schmelzarbeiten, das gemalte Email auf Kupferplatten und Kupfergefässen, dessen Blüthe in das sechzehnte Jahrhundert fällt, von einzelnen Fabrikanten oder vielmehr Künstlern bereits mehrfach in ausgedehnter Weise geübt worden, wenn auch local und persönlich beschränkt. Früher schon hatte Barbédienne die Grisaille-Manier wieder aufgenommen, dann war es 1867 besonders Lepec von Paris, welcher mit höchst vollendeten Arbeiten dieser Art, die aber auf Goldplatte ausgeführt waren, allgemeine Bewunderung erregte. Lepec ist in Wien nicht erschienen, aber ein anderer Emailleur, A. Pottier, welcher uns in Gefässen, Tellern, Tafeln mit Portraits u. s. w. eine grosse Anzahl höchst vollendeter Emailarbeiten auf Kupfer vorführt. Wir finden bei ihm jede Art des gemalten Limosiner Emails vertreten, bis zu den Gegenständen mit weissen Reliefornamenten, die man als die Decadence des siebzehnten Jahrhunderts bezeichnet. Andere Arten, kleiner Emailschmuck auf Gold und Imitationen der weissgrundigen chinesischen Emailteller erscheinen bei ihm auch mehr wie Versuche.

Pottier ist in diesem Limosiner Email ziemlich der Einzige auf der Ausstellung, nur bei dem vielseitigen Christofle finden wir einige sehr schöne Portraittafeln in farbigem gemalten Email. Karl Haas macht ein paar ornamentale Versuche in kleinem Massstabe,

sonst ist aber diese Kunst zu Wien bereits im österreichischen Museum von Macht mehrfach vortrefflich geübt worden; die meisten seiner Arbeiten finden sich aber im Museum selbst ausgestellt, einiges jedoch auch in der Vitrine des Galanteriefabrikanten August Klein. Auch der Emailleur Chadt in Wien hat in einer Reihe von Tellern, die ebenfalls in der Vitrine von August Klein ausgestellt sind, in eigenthümlicher Weise die Nachbildung eines gewissen Genre des Limosiner Emails versucht; besonders sind ihm die schillernden Farben gelungen.

Wien hat aber noch in dem Goldschmied Ratzersdorfer einen anderen Emailleur, der vom Email einen vielseitigen Gebrauch macht und gerade denjenigen im Sinne der Renaissance, durch den Schmelz nämlich der Goldschmiedekunst eine farbige, malerische Erscheinung zu geben. In rein ornamentalem Sinne durch Ueberzug von opakem Email geschieht dies auch mit den Schmuckarbeiten in ungarischer Art von D. Böhm und Gebrüder Egger, aber Ratzersdorfer fasst die Sache in höherem Sinne auf, wie wir denn schon früher Gelegenheit hatten, von ihm zu bemerken, dass seine Arbeiten den Standpunkt der Kunstkabinette einzunehmen trachten.

Eigenthümlich sind ihm die transluciden Ornamente in vertieft gravirten Silberplatten nach den Mustern des Augsburger David Attemstätter, davon wir heute auch einige Beispiele bei Hollenbach, insbesondere auch bei Hanusch finden; allgemeiner aber übt er eine Miniaturmalerei mit zahlreichen Figuren auf einem

weissen oder blauen, besonders auch goldgelben Grunde, der sich harmonisch an die Vergoldung der Silbergefässe anlehnt. Seinen Kunstarbeiten ist das Email bereits ein nothwendiger Schmuck, ein integrirender Bestandtheil geworden, so gut wie die geschliffenen Bergkrystalle, darin er wohl heute der erste Meister ist.

Zahlreicher sind die Vertreter der Medaillon-Emails, wie man wohl die Miniaturmalereien auf weissgrundigem Schmelz in Art Petitots und seiner Nachfolger nennen kann, denn ihre häufigste Anwendung ist eben die zur Bedeckung der Medaillons. Wir finden sie in der Schweizer Abtheilung, bei den deutschen Schmuckgegenständen, wo Fendrich in Pforzheim und Krug in Hanau als die Vertreter erscheinen, insbesondere aber bei den französischen Bijouterien, wo Salleron und Paul Manteau sie uns in grosser Auswahl vorführen. Ihre Gegenstände sind so reich wie die Miniaturmalerei überhaupt, zierliche Portraits, erotische und pastorale Scenen im Stil des 18. Jahrhunderts, Landschaften, Copien berühmter Gemälde, auch religiöse Darstellungen, je nach der Bestimmung des Medaillons. Aehnliche Emailmedaillons, namentlich mit Brustbildern schöner Frauen, aber auf dunklem Grunde, kennt auch die persische Kunst; die Technik ist keine andere als die von Limoges.

Auch sonst kennt der Orient das Email gegenwärtig noch in verschiedener Art und Anwendung. Die Türken verzieren ihre Messinggeräthe und vergoldeten Kupfergefässe mit blauem und rothem Email in freilich ziemlich roher Art. Auch die Chinesen sind ganz und

gar in dieser Kunst gesunken, während die Japaner den Zellenschmelz noch in der alten Art auf Kupfergefässen und, wie wir gesehen haben, selbst auf Porcellan ausüben. Vor allem aber sind es die Indier, welche von dem transluciden Email zur Verzierung goldener Schmuckgegenstände und anderer goldener Geräthe eine höchst ausgezeichnete und für unsere moderne Kunst sehr nachahmungswerthe Anwendung machen. Werke dieser Art von erstem Range sind freilich nicht auf unserer Ausstellung vorhanden, doch sind immerhin einige Armbänder und Colliers zu sehen, die uns von der Art und ihren Vorzügen eine Vorstellung geben.

Von diesen indischen Schmuckgegenständen und ihrem Email könnten wir noch mancherlei lernen, obwohl wir mit Vergnügen constatiren, dass bei dem modernen Schmuck die Verwendung des Emails und damit die farbige Erscheinung zunimmt. Wir haben unter den Franzosen schon der Firma von Pavillié und Pavié gedacht, als derjenigen, welche vorzugsweise das Email bei Bijouterien in Anwendung bringt; neben ihr steht Emile Philippe mit antiken, insbesondere auch ägyptisirenden Motiven und sodann sind es Italiener wie Castellani, welche bei ihren Goldarbeiten in antiker Art sich des Emails in der gleichen sparsamen Weise bedienen, wie es die Alten gethan zu haben scheinen. Wir können nur wünschen, dass ihr Beispiel Nachfolge finde und dazu beitrage, unseren ordinären Schmuck zu veredeln.

XXXI.

Eisenarbeiten.

Wie so manche alte Kunsttechnik im Laufe der letzten Jahrhunderte zu Grunde ging, so hatte denn auch das Eisen all die seine eingebüsst. Noch das achtzehnte Jahrhundert hatte seine Freude an kunstvoll geschmiedeten Eisengittern mit reichem Laub- und Blumenwerk und schwelgte förmlich darin, wie uns die Thore von Schönbrunn und dem Wiener Belvedere-Garten noch heute beweisen. Auf uns ist nichts gekommen, als der sehr unkünstleriche Eisenguss, der wohl gewissen stilisirten, regelmässigen Zeichnungen gerecht werden kann, aber des eigentlichen plastischen Lebens, der Feinheit und der Freiheit zugleich ermangelt. Messingguss ist an die Stelle des kunstreichen Schlossbeschläges getreten, die Thüren haben ihre Eisenbänder, ihre Schlösser und Riegel versteckt und was sie nicht verstecken konnten, das wurde mit Oelfarbe holzartig überstrichen, um es der Thüre gleich zu machen und auch so verschwinden zu lassen.

Auch der feineren Technik, der Aetzung, Tauschirung und Gravirung, die im 16. Jahrhundert mit solcher Vorzüglichkeit wie eine Goldschmiedsarbeit geübt wurde,

ist es nicht besser ergangen. Die Plattner und Harnischmacher, die davon eine besondere Anwendung machten, sind zwar brotlos geworden und ausgestorben, aber man hätte erwarten sollen, dass wenigstens die Jagd- und Waffenfreunde mit ihrer Lust an schöner Arbeit solche Kunst aufrecht erhalten hätten. Sie scheinen heute indessen mit dem guten Knall, dem sichern Schuss und der scharfen Klinge vollauf befriedigt zu sein. Auch hier kennt noch das achtzehnte Jahrhundert, das uns trotz seinem Zopf und Rococo in vieler Kunstübung überlegen bleibt, so manchen Hirschfänger, so manche Pistole, deren Griffe in Ornamenten und Figuren mit zierlich geschnittenen Eisenreliefs verziert waren. Wir haben oder hatten vielmehr bis auf die jüngsten Tage nichts als Vergoldung der Fläche und der nichtssagenden Ornamente, es sei denn, dass sich eine geschickte Hand einmal im geschnittenen Degengriff übte oder sich aufs Antikisiren, um nicht zu sagen, aufs Fälschen verlegte.

Wir sind heute zu der Einsicht gekommen, dass dieser Standpunkt kein künstlerischer ist, dass uns zwar der Eisenguss manche Arbeit erleichtert und ein Gitter billiger herstellt, uns dafür aber auch keine Freude gewährt. Nichtsdestoweniger sind es auf der Ausstellung, die grösseren Eisenarbeiten in Betracht gezogen, eben die Giessereien, die in Masse und Grösse weitaus den Vorrang behaupten. Die deutschen Giessereien von Lauchhammer, Ilsenburg, Wasseralfingen, die Schlick'sche in Pest und viele andere liefern uns Stiegen, Geländer, Gitter und Thore mit reichen

Verzierungen nach Zeichnungen der Architekten, und dennoch zeigt die Aesthetik, das künstlerische Gefühl kein Herz dafür, mögen sie nun eisengeschwärzt oder grün und gelb bronzirt sein. Die grossen französischen Giessereien von Durenne in Paris und Val d'Osne fügen diesen mehr architektonisch-ornamentalen Arbeiten die hohe Kunst mit figürlichen Reliefs und lebensgrossen bronzirten Figuren, die zum Theil als Lichtträger zu dienen haben, hinzu und suchen ein erhöhtes Interesse durch Ausstellung von Rohguss-Arbeiten zu erwecken, um die Vollendung der Technik zu zeigen. Dennoch gleitet das Auge ziemlich gleichgültig an ihnen vorüber und betrachtet sie nur als verwendbare decorative Gegenstände in reicheren Bauten.

Nicht anders ist es, wenn wir den Eisenguss im Kleinen betrachten. Die Ilsenburger Nachbildungen alter Metallgefässe, der Hildesheimer Antiken z. B., oder von romanischen Leuchtern oder der in Eisen getriebenen figurengeschmückten Helme und Schilde, so vortrefflich sie sind, so bewundernswürdig scharf und genau der Guss gelungen, wir erachten sie doch nur als einfach mechanisch hergestellte Copien, die uns mit ihrer Billigkeit in Ermanglung der Originale eben erträgliche Dienste leisten.

Unser eigentliches Kunstinteresse beginnt bei den Eisenarbeiten da, wo wir die Hand des Schmiedes als des bildenden Künstlers erkennen, der mit dem Schlag des Hammers das zähe, widerstrebende Metall aus einander treibt und zu ornamentalen Gebilden nach seinem

Willen zwingt. Das ist, beiläufig bemerkt, ein Beweis, wie sehr die Technik — nur nicht die Technik allein — zum künstlerischen Genusse mitwirkt. Von diesem Standpunkte aus ist freilich bis heute nur der Anfang der Besserung geschehen und was geschehen ist, das betrifft mehr das Grosse, das eigentliche Schmiedehandwerk, als das Kleine und Feinere in der Schlosserei. Wir haben uns vergeblich bemüht, auf der ganzen weiten Ausstellung ein einziges Schloss zu entdecken, das in kunstgerechter Eisenarbeit verziert wäre, wie sie uns Gothik und Renaissance zu hunderten hinterlassen haben.

Möglich ist es freilich, dass dergleichen Arbeiten dennoch vorhanden sind und nur bei dem ausserordentlich geschickten Grundprincip des Arrangements auf der Ausstellung mit uns Versteck spielen. In jedem Falle sind sie selten und unauffindbar und diese Seltenheit beweiset den Stand der Dinge.

Dagegen zeigt uns das Schmied- und Schlosserhandwerk im Grossen, dass der Hammer wieder seine Herrschaft über das Eisen beginnt. Die Ersten, welche mit den geschmiedeten Arbeiten auf's neue den Anfang machten, waren die Engländer, und zwar gingen diejenigen Architekten unter ihnen voran, welche im gothischen Stile bauten. Auch bei uns sind es die Gothiker unter den Architekten, wie Fr. Schmidt und Ferstel (bei der Votivkirche), denen wir in erster Linie das Wiederaufleben einer eigentlichen Schmiedekunst verdanken.

Von den englischen Arbeiten in dieser Art, die im Lande selbst bereits zahlreich sind, ist freilich auf der Ausstellung sehr wenig zu sehen. Die bedeutendste dahin zu rechnende Arbeit ist ein gleich am Eingang des Westportales aufgestelltes Gitterthor sammt seinen durchbrochenen Eisenpfeilern von der Fabrik Barnard, Bishop und Barnards in Norwich, gothisirend, aber frei in seiner Art, mit gewundenen Aesten und Stäben, von Ranken durchschlungen, mit Blättern, Blumen und Früchten. Viel geschmiedetes, aber polirtes Stahl- und Eisenwerk zeigen auch die englischen Kamine, die oft im Innern damit bekleidet sind und zuweilen sich mit eingravirten Ornamenten in regelmässiger Musterung verzieren. Die Rückkehr zu diesem Material ist gewiss richtig, aber der Stil lässt noch Manches zu wünschen übrig, wenn wir diese Arbeiten mit dem eisernen Kamingeräth des fünfzehnten oder sechszehnten Jahrhunderts vergleichen.

Auch in der französischen Abtheilung sind die Schmiedearbeiten mehrfach und mit bedeutenden Werken vertreten. Als erster Meister erscheint hier Baudrit, der Urheber des grossen Gitters, welches jenen Hof abschliesst, in dem sich das französische Commissionshaus befindet, und neben ihm Bernard, der für dieses Haus verschiedene Arbeiten ausgeführt hat. Charakteristisch für diese französischen Werke ist zweierlei. Einmal greift keines von ihnen auf die herrlichen und rationellen Schmiedearbeiten des Mittelalters zurück, sondern sie suchen ihre Vorbilder höchstens im siebzehnten, zum Theil im achtzehnten

Jahrhundert. Zum Andern sind sie nicht frei und plastisch bewegt, sondern aus gleichen viereckigen Stäben und scharfkantigen Bändern gebildet, welche allerdings in schönen, regelmässigen Linien und Figuren gebogen sind. Das ist namentlich auch der Charakter der feineren Arbeiten Baudrits, seiner kleineren Gitter, seiner Laternen und Leuchterträger. Solche Arbeiten entbehren der Freiheit und des Lebens der alten Arbeiten, zumal die Spuren des Hammers durch die glättende Feile sorgfältig hinweggearbeitet sind.

Auch die Italiener haben die geschmiedeten Eisenarbeiten begonnen, aber wie es bei ihren Bronzen und anderen Kunstarbeiten der Fall ist, so stehen sie auch hier noch auf dem Standpunkte der Nachahmung oder Copirung. So zeigt uns Pasquale Franci in Siena einige Nachbildungen der berühmten Florentiner Laternen und Fackelhalter, daneben freilich auch ein grosses Gitter mit gewundenem Laub, Ranken und Beeren, mit netzartigem Drahtverschluss in einzelnen Theilen, einer Arbeit, von der wir nicht wissen, ob sie einer älteren nachgebildet worden oder eigene Erfindung ist.

Am reichsten sind solche Arbeiten wohl in der österreichischen Ausstellung vertreten und zwar fast allein von Wiener Kunst- und Bauschlossern. Hier in Wien haben die Architekten bald das Bedürfniss gefühlt, bei ihren Kunstbauten die Thüren mit Beschlägen, Fenster und andere Lichtöffnungen mit reichen Gittern, die Stiegen mit Geländern zu versehen, und die Paläste und öffentlichen Bauten Wiens bieten uns heute bereits

eine reiche Blumenlese. Die geschmiedeten Eisenarbeiten haben sich daher auch auf der Ausstellung in verhältnissmässig guter Zahl eingefunden und zeigen uns den Bauten entsprechend den gothischen Stil wie die Renaissance. Eine ausgezeichnete Leistung in gothischem Stil ist das vom Schlosser Rosmanit ausgeführte Stiegengeländer der für die Schmidt'sche Kirche in Fünfhaus bestimmten Kanzel. Ebenfalls nach Zeichnung von Schmidt hat Biro die Gitterthüre für das südliche Portal von St. Stephan ausgeführt, während Milde das kräftige Eisenwerk zweier Thüren der Votivkirche nach den Entwürfen von Ferstel gearbeitet hat. Alle diese Arbeiten sind, wie das bei jenen Künstlern nicht anders zu erwarten steht, vollkommen stilgerecht, was die Kunstepoche wie das Material betrifft. Auch die Stilarten der Renaissance zeigen vortreffliche Beispiele, z. B. Kirchmayr ein schönes, mit Blumen, Ranken und Beeren geschmücktes Oberlichtgitter nach Zeichnung des Architekten Fleischer.

Sehen wir somit das Schmiedehandwerk vieler Orten auf gutem Wege, so ist das mit den feineren Arbeiten keineswegs in gleicher Weise der Fall. Nur ein Staat macht eine höchst rühmliche Ausnahme und das ist diesmal Spanien. Die wundervollen tauschirten und incrustirten Eisenarbeiten von Zuloaga und seinen Nachfolgern haben wir schon in der ersten Abtheilung näher besprochen und es ist darum nur nöthig, ihrer hier im Zusammenhang zu gedenken. Ihnen zur Seite stehen die Waffen Indiens und nach ihnen die Persiens und der Türkei, welche in der Trefflichkeit ihrer

künstlerischen Ausstattung bedeutend nachgelassen haben. Die eigentliche moderne europäische Kunstindustrie aber, die in so vielen Zweigen jetzt auf die alten guten Vorbilder und die alte verloren gegangene Technik zurückgreift und dadurch sich, um Ambros' treffenden Ausdruck zu wiederholen, die »Rückschrittsmedaille« verdient, sie zeigt noch immer keine Lust, die reizenden Kunstweisen in Eisen wieder aufzunehmen. Ein paar Schiesswaffen schmücken sich wohl hie und da am Schloss, z. B. bei Lebeda in Prag und L. Gasser in Wien, mit geschnittenen kleinen Arbeiten von Jägern, Jagdthieren und Landschaften, und beschränken sich im Uebrigen auf sehr spärliche vergoldete Ornamente. Die eisernen feuersichern Cassen, die doch auch zuweilen im eleganteren Zimmer Platz erhalten und so viel gute Gelegenheit zur Verzierung bieten, sind noch wenig über den Lack- und Holzanstrich hinausgekommen, höchstens dass sie auf den inneren Flächen in gar bescheidener, kaum sichtbarer Anwendung, die den Gegenstand der Darstellung mit der decorativen Wirkung verwechselt, ein bischen Aetzung und Radirung treiben.

Nur eine einzige Arbeit von der reichen Cassen-Ausstellung, die uns namentlich Deutschland und Oesterreich bieten, nimmt einen höchst bedeutenden Anlauf und schon die Intention darin ist rühmenswerth, wenn auch der Versuch nicht ganz gelungen ist. Wir meinen die von Batsche in Wien ausgeführte Wertheim'sche Casse, die ihre Aufstellung an einem Pfeiler der Rotunde gefunden hat. Diese Casse

imitirt in ihrem Bau und ihrer äusserst reichen inneren Eintheilung und Ausstattung die Cabinetkästen der Renaissance, und was bei diesen durch Ebenholz, Elfenbein, Bronze, Steine und sonst in mancherlei Art erzielt worden, das sucht sie durch die verschiedenartige feinere Technik des Eisens zu erreichen. So giebt es hier Theile, die geschmiedet und gehämmert, andere, die geätzt, in Stahl geschnitten, in Gold und Silber tauschirt sind. Das alles macht einen prächtigen, höchst sachgemässen und harmonischen Eindruck. Nur einen grossen Fehler zeigt die Arbeit, der glücklicher Weise zu bessern ist. Aller figürliche Schmuck — und er ist sehr reich — steht in Zeichnung, Modellirung und Ausführung in gar keiner Weise auf der Höhe der Ornamente und der Intention dieses Werkes. Unseres Erachtens müsste er gänzlich erneuert werden, soll die Arbeit als Cabinetstück, und darauf ist sie doch angelegt, bleibenden Werth behalten. Aber auch so ist der Vorgang mit dieser Casse in seinem Zurückgreifen auf die alten Künste ein sehr beachtenswerther, dem wir Nachfolge wünschen.

XXXII.

Lederarbeiten.

Es gab einmal eine Zeit — und es sind kaum ein oder zwei Jahrzehnte seitdem verflossen, — wo die Kunst des Buchbinders, des Galanteriearbeiters viel zu wenig »ledern« war. Pappe, Calico und Buntpapier genügten für den gewöhnlichen Gebrauch, und wenn die Aufgabe hoch hinaufging, so bildeten Sammt und Seide den Ersatz des soliden, kräftigen Leders und wurden wacker mit Gold bedruckt. Nach wenigen Jahren verschossen und verschlissen, spielten sie freilich eine miserable Figur neben den alten Lederbänden, welche Jahrhunderte auf dem Rücken trugen und nur um so stattlicheres und ehrwürdigeres Aussehen hatten.

Das ist heute nun wohl zum grossen Theile anders, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir vorzugsweise den Wiener Galanteriewaaren-Fabrikanten das Verdienst zuschreiben, das Leder wieder zu Ehren gebracht zu haben. Ihre Arbeiten hatten vom Standpunkte des Geschmacks aus viele und grosse Gebrechen, aber sie haben das Leder modern gemacht und sie haben bewirkt, dass für eine fashionable Nase der etwas starke und pikante Geruch der Juchten lieblich duftet

wie Patchouli. Das Leder kam durch sie so sehr in Mode, dass selbst alle übrigen Kunstmateriale, wie edle und unedle Metalle, Holz, Porcellan, Elfenbein, es nachzumachen trachteten und sich in jeder Weise mit Riemen und Schnallen schmückten. Von dieser Thorheit sind wir leider heute noch nicht gänzlich befreit.

Das moderne Leder griff noch in einer anderen Weise über seine Grenzen hinaus. Drang es einerseits als Gegenstand der Nachahmung in die übrigen Industriezweige hinein, so annectirte es auch diese wieder, d. h. es beachtete nicht mehr seine eigenen künstlerischen Eigenschaften, sondern suchte seinen höheren Schmuck in Verzierungen von solidem Silber, vergoldeter Bronze, Elfenbein, Holzschnitzerei, Email und sonst gar verschiedenen Dingen. Die Verbindung mit Metall kann, wie es bei den gewaltigen Einbänden des Mittelalters der Fall war, unter Umständen geboten und auch künstlerisch sein, aber, so wie es geschehen ist, in dieser Verbindung das Princip suchen, den Buchdeckel zur Goldschmiedarbeit machen, das heisst Gewerbe und Stoff verkennen.

Zu diesem Fehler haben die Wiener Galanteriearbeiten, als deren Beginner gewöhnlich der verstorbene Girardet gilt, verleitet und anderswo hat man den Fehler noch übertrieben. Solche Prachtarbeiten sieht man noch zahlreich auf der Ausstellung, sowohl bei den Oesterreichern (August Klein, Rodeck, M. Klein, Groner u. a.) so wie bei den Franzosen (Marx in Paris) und bei den Hanauer Lederarbeitern (Knipp), endlich

auch in der ungarischen Abtheilung bei Posner. Aber man kann nicht verkennen, dass das Genre im Ganzen bescheidener geworden ist. Während sich die Metallornamente sonst mit bunten Steinen und Email nach der Mitte zu aufthürmten und hier nicht selten in einem Medaillon eine Nase die höchste Spitze bildete, auf welche der Deckel beim Umschlagen aufklappte, ist die ganze Verzierung mehr in der Fläche geblieben und dadurch dem Material und der Bestimmung angemessener geworden.

Dieses Zurücktreten des Reliefs, das sich oft zum Hochrelief, zu frei aufliegenden Figuren gesteigert hatte, dieses Zurückgehen auf die Fläche hat der Verzierung mit Email mehr Raum verschafft, insbesondere in der österreichischen Lederarbeit, und zwar in verschiedener Art. Solche Emailplatten, bald in translucidem, bald in opakem Email, bald auf goldenem, zuweilen auf silbernem Grunde sieht man sehr häufig in die Lederdecke eingelassen. Von dem transluciden Email trifft man einige sehr hübsche Beispiele bei F. Rosenberg, von der anderen Art sind wohl die schönsten in den reichen Ausstellungen von Groner und A. Klein und unter diesen wieder geben wir der Decke, welche die Adresse von Brünn an den Minister de Pretis ziert und nach Entwurf und Zeichnung von Storck gearbeitet ist, den ersten Preis. Ihr zur Seite tritt, ebenfalls nach Zeichnung von Storck, das Album der Industriellen für Hofrath v. Eitelberger, so wie die Adresse des österreichischen Museums an seinen Protector, die allein von allen ähnlichen Arbeiten mit gemaltem Email

in Limosiner Art, ausgeführt von Macht nach Laufberger's Zeichnungen, geschmückt sind.

Diese der jüngsten Zeit eigenthümliche Vorliebe für Email hat eine andere Verzierung des Leders hervorgerufen, die in Wien mit grosser Geschicklichkeit geübt wird. Es ist eine Imitation des Zellenschmelzes, richtiger der Technik nach eine farbige Ledermosaik, bei welcher Zeichnung und Farben durch Metallstäbchen, gerade wie beim Email, getrennt sind. Der Effect ist gut, wenn anders die Composition danach ist, und es lässt sich wohl auch gegen das technische Verfahren nicht viel einwenden, vorausgesetzt, dass die Ausführung mit höchster Genauigkeit geschehen ist, und in dieser Beziehung sind die Wiener Arbeiten musterhaft. Man lässt aber auch die vergoldeten Cloisons hinweg und setzt einfach Leder in Leder, gerade wie bei der Florentiner Mosaik Stein in Stein oder wie bei der Marqueterie Holz in Holz gesetzt wird. Auch auf diese Weise lassen sich hübsche Arbeiten erzielen, wie sie unter anderen die Ausstellung der Buchbinderei von Wunder und Kölbl aufzuweisen hat. Besonders hübsch erscheint die Wirkung stilisirter Blumeneinlagen auf weisslichem Leder, die August Klein nach Storcks Zeichnungen zuerst versucht hat. Man geht aber noch weiter: man legt in gleicher Art Elfenbein und besonders Porzellan in das Leder und erhält auf diese Weise die Freiheit, die Lederdecke mit Blumen und Figuren, überhaupt mit Malerei jeder Art zu verzieren. Die zahlreichsten und bedeutendsten Beispiele dieser Art treffen wir bei Fr. Rosenberg. In dieser

Beziehung kann man aber zu weit gehen und geht auch zu weit. Der Effect ist keineswegs immer ein günstiger. Da die Porzellanplatte nicht als regelmässige Bildfläche, sondern nach den Umrissen des Gegenstandes, sei es als Blume, sei es als Figur oder Wolke, in dem dunklen, meist schwarzen Leder liegt, so erscheint die Verbindung hart und anstössig, der Contour zu scharf umschnitten. Kaum besser ist man daran, wenn die Malerei direct auf dem Leder als Grund ausgeführt worden; die Harmonie ist schwer herzustellen und die Malerei durch den Gebrauch des Gegenstandes stets gefährdet. Die zahlreichen Arbeiten dieser Art bei Weidman machen desshalb auch gerade keinen glücklichen Eindruck.

Ueberhaupt muss sich die österreichische Lederarbeit — und das war von Anfang an ihr Fehler — vor zu weit gehender Anwendung ihres Materials und seiner Verzierung hüten. In diese Classe übertriebener und verfehlter Arbeiten gehören die mit schwarzen Juchten überzogenen und mit farbigen Einlagen von Blumen und Vögeln geschmückten Präsentirteller bei Rodeck oder die mit dem gleichen Stoff umzogenen Blumenvasen bei F. Neiber, welche Porzellan imitiren, oder das grosse Lederblumenbouquet aus rothen Juchten bei Weidman oder die Cabinetkästen, welche den Ebenholzcabinets des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts nachgebildet sind. In dieser Beziehung muss man aber einen Unterschied machen. Während bei Johann Etz der ganze grosse Kasten allseitig sammt aller Gliederung mit den schwarzen Juchten bedeckt

ist — und das ist eben so verfehlt, als wollte man ein Haus mit Leder überziehen — sind an ähnlichen Gegenständen bei A. Klein und bei M. Klein nur die Füllungen in Leder verziert, die constructiven und architektonischen Theile von schwarzem Holz. M. Klein macht ausserdem noch einen höchst interessanten Versuch, indem er die Füllungen eines solchen Kastens mit dunklem Leder bedeckt, dessen Ornamente nach mittelalterlicher Art eingeschnitten sind, nur ist der Versuch wieder durch Hinzufügung moderner Malereien entstellt.

Dieses eingeschnittene und unterschnittene oder das in Relief gepresste Leder, von dem uns das Mittelalter und die Renaissance zahlreiche Beispiele ûberliefert haben, ist sonst von der modernen Kunstindustrie noch nicht wieder aufgenommen worden. Erhalten hat es sich aber auf der alten Hauptstätte seiner Uebung, in Spanien, so wie in Amerika auf dem Boden spanischer und portugiesischer Ansiedlungen. Wir haben darüber schon in der ersten Abtheilung bei Besprechung Spaniens und Brasiliens berichtet.

Dagegen ist eine andere alte Kunsttechnik in Leder wieder zu schöner und hoffnungsvoller Erneuerung gekommen. Denselben Effect, den die heutigen Fabrikanten und Buchbinder durch das cloisonnirte Leder oder die Ledermosaik, davon wir oben gesprochen haben, zu erzielen trachten, bewirkten die Buchbinder des 16. Jahrhunderts durch Goldzüge und Linien, die sie in schönen Mustern und Arabesken frei mit der

Hand aufpressten, und durch Ausfüllung gewisser ornamentaler Theile zwischen den Goldlinien mit Farbe in sehr einfacher und bescheidener Weise. Einzelne Büchersammler jener Zeit, unter denen der Franzose Grollier mit dem ersten Namen hervorragt, sind durch solche Einbände berühmt geworden. Manches davon ist uns erhalten und wird von Bücherfreunden, die stolz auf ihren Besitz sind, ungeachtet des im Vergleich zu unseren Prachtdecken höchst unscheinbaren Aeusseren mit tausenden von Francs gezahlt. Diese solide, edle und rationelle Art der Lederverzierung und des Bucheinbandes ist nach den alten Mustern glücklicher Weise wieder in Mode gekommen oder auf dem besten Wege dahin, sowohl in der einfacheren Art der aus freier Hand auf das rothe, braune, gelbe oder grüne Leder aufgedruckten Goldarabesken, als der reicheren Art, welche Farben hinzufügt.

Die Neuerung ist von England und Frankreich ausgegangen und dort auch heute noch am meisten geübt. Der Londoner Buchbinder Zähnsdorf hat einen kleinen Kasten mit höchst ausgezeichneten Leistungen im Genre der Grollier'schen Einbände ausgestellt, von verschiedener Art und zu den verschiedensten Preisen. Es gibt deren zu zwölf und es gibt deren zu 1600 Gulden — ein enormer Preis für einen Buchdeckel, der so einfach erscheint, wenn man ihn mit den Wiener Prachthüllen von Adressen und Diplomen vergleicht, und der dennoch bei weitem mehr Kunst, mehr Geschmack, mehr Finesse der Arbeit enthält.

Unter den Franzosen gibt es mehrere Aussteller solcher Einbände, wie Chambolle et David, und zum Theil sind es die grossen Druckereien und buchhändlerischen Etablissements Mame et Fils, Hachette, welche uns ihre Werke in diesem Gewande vorführen. Die Franzosen können sich aber auch hier nicht verläugnen, sie müssen so viel von ihrem modernen Gefühl hinzuthun, dass das Gute zum Theil verloren geht. Sie verziehen z. B. die Arabesken der Goldlinien in unschöne Schnörkel oder machen sie zu naturalistischem Ornament, oder wählen ganz süsslich moderne Farben, wie z. B. violett auf hellgelb.

Selbst die Portugiesen und ebenfalls die Belgier haben einige hübsche Arbeiten in diesem Genre gebracht, während die Spanier ihre Bucheinbände ganz in der herkömmlichen Art halten, welche die Schönheit mehr in der Idee des Dargestellten, in allegorischem Beiwerk, als in dem decorativen Reize sucht. Von den zahlreichen Hanauer Fabrikanten und Lederarbeitern ist es nur J. F. Knipp, der einige hübsche Albumdecken in dieser Art nach Zeichnungen von Fr. Fischbach ausgestellt hat, und auch Oesterreich hat auf der Ausstellung nur zwei Etablissements, das von Wunder und Kölbl und das von Fr. Kritz, welche auf dieses Genre eingegangen sind. Aber der Anfang ist fast allseitig geschehen und wir zweifeln daher nicht, dass diese rationellste aller modernen Ledertechniken binnen wenigen Jahren wieder allgemein werden wird, so weit es der Preis erlaubt. Sie ist

selbst kostbar genug, wie die englischen Beispiele zeigen, um unser Girardet - Genre in den meisten Fällen zu ersetzen. Der Geschmack wird sicherlich nicht darunter leiden.

XXXIII.

Mosaik.

Mosaik ist die Kunst, ein hartes Material in ein anderes, oder genauer und ursprünglicher, den Stein in Stein zu setzen und durch Verkittung zu verbinden, so dass eine Zeichnung auf der Fläche entsteht. Die Mosaik tritt mit dieser Technik in Gegensatz zu der Tauschir- und Damascirkunst, die ein Metall in ein anderes einhämmert, zu dem Email, das seinen farbigen Glasfluss dem Metall aufschmelzt, zu gewissen Glasarten, die sich Anfangs musivisch zusammensetzen, dann aber in eine Masse zusammengeschmolzen werden, und endlich zu den Marqueteriearbeiten, die sich nur dadurch von der Mosaik unterscheiden, dass ihr Material Holz oder Elfenbein bildet.

Heute ist die Mosaik wesentlich eine italienische Kunst und auch im Alterthum und im Mittelalter war es nicht viel anders.

Die antike Welt übte die Steinmosaik in höchst ausgedehntem Masse und bediente sich ihrer im Grossen zur Bedeckung der Fussböden mit reichen Mustern und Zeichnungen in Ornamenten und Figuren. Bekanntlich ist uns gerade in einer Fussbodenmosaik

das grossartigste Beispiel von antiker Malerei, die sogenannte Alexander-Schlacht, erhalten. Das Material dieser antiken Mosaikart bestand aus Stückchen von Marmor und anderen Steinen in mehr oder weniger regelmässigen Würfeln, die in eine Kittmasse eingedrückt und mit Kitt an einander befestigt waren. Die Zeichnung erschien nur vollkommen von gewisser Entfernung aus gesehen. Diese Art der Steinmosaik ist, man kann nicht sagen, verloren gegangen, da die Technik sehr einfach ist, aber völlig ausser Gebrauch gekommen. Was sich davon als roher Ueberrest in traditioneller Uebung erhalten hat, das ist das sogenannte Terrazzo der Italiener, eine Fussbodenbedeckung aus unregelmässigen farbigen Marmorstückchen, die in die bindende Masse eingesetzt und geglättet werden. Die Zeichnungen, die sich mit ihnen herstellen lassen, sind rein ornamentaler und höchst einfacher Natur. Auf der Ausstellung findet man ein Beispiel in der Vorhalle des österreichischen Kaiserpavillons. Was diese Mosaik dem Alterthum leistete, geschieht heute durch die glasirten oder incrustirten Fliesen, da diese aber regelmässige Platten sind und auf sich selber Zeichnung und Malerei haben, so entfallen sie auch der Mosaik, welche sich aus einfarbigen Stücken zusammensetzt.

Das italienische Mittelalter hatte die Gewohnheit, Wände, Fussboden und Geräth der Kirchen mit farbigen Marmorplatten in einfachen Zeichnungen zu bedecken, wie z. B. zu Florenz in San Miniato und am Dom und sonst vieler Orten zu sehen ist. Auch

das war Mosaik im grossen Stil. Diese Decoration ist heute verschwunden, wenn man nicht etwa die wegen ihrer Kostbarkeit nur selten angewendete Bedeckung der Wände mit Marmorplatten dahin rechnen will; solche Decoration geschieht aber nicht aus musivischem, sondern aus architektonischem Gesichtspunkt. In der italienischen Abtheilung der Ausstellung finden wir dazu wohl die Materialien in Collectionen von Marmorarten, aber sonst kein ausgeführtes Beispiel von Bedeutung.

Dagegen haben sich zwei andere Arten der Mosaik, die wohl auch ihren Ursprung im Mittelalter zu suchen haben, wenn auch in sehr veränderter Gestalt, in Italien erhalten. Man unterscheidet sie nach ihren Hauptsitzen als die florentinische und die römische, obwohl sie keineswegs ausschliesslich in Florenz oder Rom geübt werden. Diese beiden Arten verfolgen eine sehr verschiedene Methode. Die Florentiner Art, auch die Mosaik in pietra dura genannt, folgt mit ihren Steinen genau den Contouren der Zeichnung und setzt sie der ausgeschnittenen Grundtafel ein, die meist aus einer dunklen Marmorart besteht. Die Steine müssen also mit grosser Vorsicht der entsprechenden Farbe gemäss gewählt werden und es wird das Flammige und Wolkige, z. B. für Blumen, dabei mitbenützt.

Das Material besteht, wie bei der antiken Mosaik, insbesondere in farbigen Marmorarten, in Agaten, Lapis Lazuli, Alabaster und anderem Gestein, wobei auch wohl durchgeschnittene Perlen, z. B. für Trauben und Beeren, verwendet werden. Die Arbeit ist sehr

mühsam, schwierig und erfordert die grösste Sorgfalt, da es die Aufgabe ist, die Steine mit solcher Genauigkeit in einander zu fügen, dass auch nicht der kleinste Zwischenraum offen bleibt und die Linien der Zusammensetzung verschwinden. Andererseits ist ästhetisch auf schöne Harmonie der Farben, gute Zeichnung, hübsches Muster zu achten. Die Schwierigkeit der Technik aber erlaubt keine grosse Wahl der Gegenstände und es erscheint daher der Umfang derselben heute sehr beschränkt, so zahlreich noch die Schaar der Künstler ist, die sich in Italien damit beschäftigen.

Die Collection von Arbeiten in dieser Mosaik, die wir auf unserer Ausstellung sehen, ist wohl die reichste, welche bisher eine Weltausstellung aufwies.

Es sind vorzugsweise Tischplatten, oval und eckig, grösser und kleiner, und sodann Platten als Füllstücke für Kasten und Kästchen. Blumenstücke in naturalistischer Haltung bilden das Hauptmotiv in Bouquets und Kränzen, wozu sich Ornamente in verzopften Schnörkeln gesellen. In dieser Beziehung, überhaupt in der ornamentalen Verwerthung dieser Mosaik bleibt Vieles zu wünschen übrig. Sonst sehen wir Stillleben von Früchten, Musikinstrumenten und anderen Dingen, was alles sich der Naturwahrheit nur bis zu einem gewissen, sehr fernen Grade nähern kann. Für naturalistische Darstellung aber ist die Technik sehr unzulänglich und sie thäte daher wohl besser, sich rein decorative Ziele zu setzen, anstatt bestimmte Gegenstände wiedergeben zu wollen. Kleine Costüm- und Scherzfiguren geben auf Füllstücken oder Bildchen

angenehme Abwechslung, wenn man keine malerischen Ansprüche an sie macht.

Die Florentiner Mosaik erscheint aber auch noch in einer zweiten Art, nämlich zu Schmuckgegenständen verwerthet.

Es ist genau dieselbe Art, dieselbe Technik, dieselben Gegenstände, nur im Kleinen, in zierlicher Goldfassung. Als Brochen, Ohrgehänge und sonstiger Schmuck sind sie heute in aller Welt beliebt, wohin sie als Erinnerungen aus Italien getragen werden. Sie haben daher auch zahlreiche Vertreter auf der Ausstellung, unter denen wir nur Torrini und Bonginelli nennen wollen.

Gänzlich davon verschieden ist die römische Mosaik, obwohl auch sie ihre vorzüglichste Anwendung auf Schmucksachen findet. Der Technik nach ist sie eine Wiederholung der antiken Mosaik im Kleinen und vielleicht ein Abkömmling jener mittelalterlichen Mosaik der Kosmaten, deren Arbeiten wir noch an den Wänden und um die Säulen römischer Kirchen erblicken. Diese moderne römische Mosaik setzt ihre Zeichnung aus ausserordentlich kleinen Steinchen oder gefärbten Glasstückchen von mehr oder weniger regelmässiger Form zusammen, welche sie in eine Kittmasse eindrückt. Die Contouren sind also, genau besehen, winkelig und eckig, und erst in einiger Entfernung geht das vollkommen richtige Bild zusammen, während bei der Florentiner Mosaik jeder einzelne Stein nach den Aussenlinien des Gegenstandes geformt und zugeschliffen ist. Die leitende päpstliche Fabrik schuf in dieser Technik

insbesondere Bilder, theils Copien nach berühmten Gemälden, theils Landschaften, mit gröberem oder feinerem Material.

Auf der Ausstellung sehen wir aber von verschiedenen Künstlern fast allein Schmuckgegenstände, theils mit Figuren, theils mit Landschaften, theils mit Blumen oder Stillleben geschmückt. Dabei bemerkt man eine Neuerung. Früher war man regelmässig gewohnt, die Oberfläche dieser Mosaikplatten glatt abzuschleifen und zu poliren. Diesmal hat man sie daneben sehr häufig ungeschliffen und ungeglättet gelassen, wodurch die Wirkung etwas Spielendes, unruhig Flimmerndes erhält. Auch hat man die Zeichnung aus dem Grunde heraus in wirklichem Relief zu erhöhen versucht, wie das auch schon in der Florentiner Mosaik mit ihrem Marmor im 17. und 18. Jahrhundert geschah. Diese Verbindung des Malerischen und Plastischen erscheint uns aber nicht glücklich, weder in dem einen, noch in dem andern Falle.

Heute übt Italien noch eine dritte Art der Mosaik, die eine reine und beabsichtigte Wiedererneuerung ist, das ist die decorative Glasmosaik im Grossen. Die Ueberreste dieser prachtvollen Kunst, die von Byzanz ausging und vorzugsweise in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters geübt wurde, bewundern wir heute noch in so manchen italienischen, insbesondere römischen Kirchen, wo sie Wände, Bögen, Gewölbe mit ihren grossartigen Gestalten ausfüllen. In San Marco in Venedig können wir fast ihre ganze Geschichte bis ins 16. Jahrhundert hinein verfolgen und hier war es auch,

wo sie ihre Wiedererstehung erlebte. Die Nothwendigkeit der Restauration führte den Fabrikanten Salviati, dessen Verdienste um die venezianische Glasindustrie wir schon an anderer Stelle gewürdigt haben, darauf, die Glasmosaik wieder als Industriezweig einzuführen, sie nicht blos zur Restauration des Vorhandenen zu verwerthen, sondern sie als freie Kunst, wo immer sie Platz finden könne, wieder zu beleben.

Die ziemlich einfache Technik, die Zurichtung der farbigen Glaswürfel, das Befestigen mit der Kittmasse nach der unterlegten Zeichnung, machte keine Schwierigkeit und es kam nur darauf an, Künstler und Kunstfreunde für die neue Decoration zu gewinnen. Der prachtvollen, grossartigen Wirkung, die schwerlich mit einer anderen Decorationsart zu erreichen ist, kam die wachsende Vorliebe für die alten Künste entgegen und namentlich war es England, welches die neue Kunstart mit Enthusiasmus aufnahm, sofort die bedeutendste Anwendung davon machte und gegenwärtig selbst die kolossalen Räume von St. Pauls damit zu schmücken im Begriffe ist. Der bescheidene Anfang Salviati's ist zu einem grossen Institut herangewachsen, dessen vielseitige Leistungen uns die Ausstellung erkennen lässt. Wir sehen in dieser Technik religiöse wie nicht religiöse Gegenstände, z. B. Portraits, doch bewirkt es die Technik, dass stilvolle Zeichnungen sich am besten für sie eignen; wir sehen Beispiele aller Stilarten vom frühesten Byzantinismus an bis in die Renaissance hinein und zugleich moderne Schöpfungen, wir sehen auch — und das ist die jüngste Erweiterung — die Anwen-

dung in rein architektonischer Decoration, z. B. am Plafond als ewig dauernden Goldgrund, von dem sich die plastischen Rosetten vortrefflich abheben. Die Wiederbelebung dieses Mosaikzweiges ist ein Zeichen, dass in der Kunst immer noch ernstere Richtung, welche die Malerei mehr und mehr vermissen lässt, lebendig vorhanden ist.

Ausserhalb Italiens gibt es so gut wie keine Mosaik mehr; in den übrigen Ländern der europäischen Cultur hat statt dessen in jüngster Zeit die Marqueterie, die eingelegte Holzarbeit, die auch in Italien ihre Quelle hat, wieder Verbreitung gewonnen. Wir werden ihrer noch bei den Möbeln zu gedenken haben. Nur die indische Kunst kennt noch Mosaikarbeiten, aber auch diese sind, wie sich mit einiger Sicherheit nachweisen lässt, von Florenz ausgegangen. Wir sehen in der indischen Ausstellung eine Reihe Marmorarbeiten, kleine Platten, Tafeln, Füllstücke und Anderes, das vollständig in der Technik der pietra dura gehalten ist. Nur ist der Unterschied von den florentinischen Arbeiten der, dass den Fond der indischen Mosaik weisser und nicht schwarzer Marmor bildet, und dass die blumige Ornamentation ganz in indischem Stile gehalten ist. Näher noch schliesst sich an eine ältere, in Italien nunmehr fast ausgestorbene Technik die Stiftmosaik von Bombay an, geometrische Muster, aus Dreiecken und Vierecken von äusserster Feinheit zusammengesetzt. Diese Mosaikart wird aus Stäbchen von Metall, Elfenbein und verschiedenfarbigem Holze gebildet, welche der Quere nach durchschnitten werden

und so Platten ergeben, mit denen man Schreibgeräth, Kästchen und sonst allerlei kleine Arbeiten belegt, eine Kunst, die fast mehr Marqueterie denn Mosaik ist. Sie findet ihre Vorbilder in vielen Arbeiten von Florenz, Venedig und auch von Mailand, die uns vom frühen Mittelalter an noch erhalten sind. Fast scheint es, als ob die Indier allein noch die Eigenschaften des italienischen Arbeiters besitzen, Geduld und die Geschicklichkeit der Hand, deren Verein für die Kunst der Mosaik nothwendig ist. Sie werden dieselbe wohl auch den Italienern als Monopol erhalten.

XXXIV.

Die kirchliche Kunstindustrie.

Von Rechtswegen sollte es, wenigstens auf dem industriellen Gebiete, das wir allein vor Augen haben, gar keine specifisch kirchliche Kunst geben und genau betrachtet gab es in früheren Zeiten auch keine. Wohl hat die Kirche oder das Priesterthum zuweilen den Kunststil beherrscht, dann drückten sie aber der ganzen Kunst ihr Gepräge auf und gaben ihr einen hieratischen Charakter. Die Kirche hat zum Theil ihre eigenen Geräthe, welche ihre eigenthümliche Gestaltung erhielten, und sie hat ihre Symbole, welche ornamental mit zur Verwendung kamen, aber die Kunstformen, der Stil waren immer ein und dieselben mit der weltlichen Kunst.

Gegenwärtig erscheint das anders. Wir reden heute viel von der kirchlichen Kunst, betrachten sie als eine besondere und eigenthümliche Seite unserer Kunstarbeiten und pflegen ihr auf den Ausstellungen einen gesonderten Raum zu widmen. Das geschieht nun wohl auch aus dem Grunde, um das Heilige und das Profane nicht zu vermischen; aber die Trennung ist auch künstlerisch nicht ohne Bedeutung, denn in der

That hat sich eine ästhetische Scheidung zwischen der kirchlichen und der weltlichen Kunst vollzogen oder ist auf dem Wege sich zu vollziehen.

Das ist erst in unseren Tagen so gekommen. Wenn man den Werken, welche die Kirche und ihre Diener schmücken sollen, ein besonderes Erforderniss zusprechen will, so kann es nur das einer edlen, ruhigen Einfachheit sein oder das einer würdevollen Pracht. Jedes unedel Bunte, bäuerisch Geschmacklose, plump Geformte und gleissend Strahlende sollte von der Kirche ausgeschlossen sein. Und grade diesen Charakter hatten seit dem siebzehnten Jahrhundert alle Arbeiten angenommen, welche für den Schmuck und den Dienst der Kirche bestimmt waren: die Kelche mit ihrem verzopften Ornament, die Monstranzen mit ihren Flammen und Strahlen, die Priestergewänder mit ihren naturalistischen bunten Blumen auf barock verziertem Gold- und Silbergrund, die Altäre mit ihrem schweren Säulenbau, ihren steinernen Wolken und derben Engeln.

Dagegen regte sich nun in der katholischen Geistlichkeit selber eine Opposition, noch ehe die Reformbestrebungen in der übrigen Kunstindustrie begannen. Diese Opposition fühlte das Unwürdige und Profane des Bestehenden und richtete im Einklang mit den archäologischen Forschungen der letzten Jahrzehnte ihre Blicke zurück auf das Mittelalter, wo sie allerdings angemessene Formen, gesunde und rationelle Gedanken, eine würdige Verzierung und eine edle und reiche Technik vorfand. So weit sie sich hieran hielt und innerhalb der Grenzen des Künstlerischen

blieb, befand sie sich auch auf richtigem Wege und gelangte zu schönen Resultaten, um derentwillen wir ihr manche Marotten, Grillen und Spielereien wie die genaue Nachahmung all der Unbeholfenheiten und Unvollkommenheiten in Zeichnung und Perspective, als vermeintlich mit dem Stil des Mittelalters und echter Religiosität verbunden, gerne vergeben wollen. Diese kirchliche Opposition auf künstlerischem Gebiete hat die modernen kunstindustriellen Bestrebungen in erster Linie mit angeregt, nur sind diese Bestrebungen nicht wie sie selber bei dem Mittelalter stehen geblieben. Für sich hat sie in der That so ziemlich erreicht, was sie gewollt hat, denn wie die Ausstellung zeigt, ist das, was dem Dienst der Kirche gewidmet ist, heute überwiegend im Geist und Stil des Mittelalters gehalten. Hier greifen Romanismus und Gothik immer weiter um sich, während sie auf dem weltlichen Gebiete vor der Renaissance und antiken und orientalischen Motiven zurücktreten.

Leider ist auch hier die Uebersicht durch die Art des Arrangements sehr erschwert. Man wollte auch diesmal der kirchlichen Kunst, wenigstens der österreichischen, eine besondere Stätte geben und nahm dazu eine englische, sog. eiserne Kirche, mit denen das industrielle England jetzt Export treibt, ein Gebäude, das aussieht, als ob es mit Waschinstrumenten beschlagen sei. Das Häuslein erwies sich als viel zu klein. Wäre es im Innern wie ein Musterkirchlein eingerichtet worden, nicht mehr und nicht minder, so hätte es einen hübschen Ausstellungsgegen-

stand gebildet: so aber ist es wie eine Bude vollgestopft mit den Arbeiten der Fabrikanten und Kaufleute, welche der Herr zum Tempel hinaustrieb. Trotzdem hat es nicht ausgereicht und wir müssen die kirchliche Kunst Oesterreichs, wollen wir eine Uebersicht haben, an gar verschiedenen Stellen zusammensuchen.

Uebrigens ist das, was uns das eiserne Kirchlein in seinem Inneren bietet, wenn wir es im Einzelnen betrachten, in keiner Weise zu verachten. Es lässt uns einerseits den grossen Fortschritt erkennen, den Wechsel in Geschmack, und andererseits sind wirklich vortreffliche Arbeiten dabei. Obenan steht die Fabrik von C. Giani in Wien, deren Entwicklung wir nun länger als ein Jahrzehnt mit Vergnügen verfolgen. Wir haben es beobachtet, wie von Jahr zu Jahr der Kreis ihrer Arbeiten sich erweiterte, der Geschmack sich läuterte, das Gefühl für Farbe sichtlich zunahm. Letztere Eigenschaft haben wir noch besonders an dem zu constatiren, was sie für die Ausstattung des Wohnhauses arbeitet. Auf kirchlichem Gebiete war sie die erste in Oesterreich, welche der Reform im Sinne des Mittelalters folgte, und sie hat noch heute darin die Führung. Alle ihre Arbeiten auf der Ausstellung, soweit sie nicht für den jüdischen Ritus bestimmt sind, gehören dieser Richtung an. Gegenwärtig tritt ihr die Stickereianstalt von Uffenheimer in Innsbruck mit vollendeten Arbeiten in mittelalterlicher Weise würdig zur Seite. Beide werden in ihrem Wirken durch die geschickten Hände in den klösterlichen Anstalten, wie

zum Beispiel von den Schwestern in Döbling, unterstützt, während auffallender Weise die Gewänder, welche von den Händen unserer vornehmen Dilettantinnen der Kirche gewidmet werden, noch ganz dem verdorbenen naturalistischen Geschmacke huldigen.

Als Beweis führen wir die Arbeiten im österreichischen Frauenpavillon an. Es wird nothwendig sein, beiläufig bemerkt, dass der Geschmack unserer Damen sich auf die Höhe der Zeit erhebe. Auch unter den Fabrikanten von Kirchenstoffen gibt es noch einige, die dem bisherigen Geschmack anhängen, so Kostner und Krickl. Jener verwendet Zopf- und Rococo-Ornamente mit bunten Blumen in den meisten Fällen noch in ziemlich gemässigter Art, zuweilen aber auch, so z. B. bei einem Messgewand mit Reliefstickerei, bis zur höchsten Höhe der Barockheit. Krickls Ausstellung erscheint sehr modern in den Farben und durch eine unglückliche Decorationsweise verdorben, dadurch nämlich, dass das Gold immer wieder mit Silber durcharbeitet ist, was eine gemeine Wirkung macht.

So wie hier in den Geweben und Stickereien, so schwankt auch der Geschmack im metallenen Kirchengeräth, doch ist die Vorhand bereits bei der mittelalterlichen Richtung. Dies geht auch daraus hervor, dass die Arbeiten in edlem Metall vorzugsweise und das um so mehr, je kostbarer sie sind, in gothischem Stile gehalten werden, während die in Messing oder in imitirtem Silber noch ganz im Zopf-, Rococo- oder Jesuitenstil leben. Unter den Fabrikanten, die der mittelalterlichen Richtung folgen, steht wohl in erster

Linie die Firma Brix und Anders in Wien, die vor allen mit ihren reichen Arbeiten für den Erzbischof von Olmütz und für den Fürstprimas von Ungarn glänzt, Arbeiten, die sämmtlich nach Zeichnungen des Primatialarchitekten Lippert angefertigt sind. Auch Gefässe und Geräthe nach Entwürfen von Fr. Schmidt erblicken wir in ihrer Ausstellung. Als ihren Gegensatz in jeder Beziehung, das Unedle in Material und Geschmack vertretend, können wir W. Bachmann betrachten, dessen Ausstellung, ein schimmernder, ganz aus Löffeln zusammengestellter Bau (»auf Löffeln ruht sein Dach«) schon ein Monstrum der Geschmacklosigkeit ist. Vortrefflich in unedlem Material sind nur die Kirchenleuchter von Samassa in Laibach, einfach, rationell und gut im Stil.

Die kirchliche Kunst Deutschlands würde vielleicht mehr noch, als es gegenwärtig auf der Ausstellung der Fall ist, den mittelalterlichen Charakter und zugleich ihre grosse Leistungsfähigkeit zeigen, wenn die rheinischen Fabriken von Köln, Aachen, Trier und anderen Städten ihrer Bedeutung gemäss ausgestellt hätten. Aber sie sind in der Mehrzahl ausgeblieben. Nur Casaretto in Crefeld gibt uns eine grössere Auswahl seiner längst anerkannten, aber auch bekannten mittelalterlichen Brocatstoffe und von den Goldschmieden ist nur Simon in Trier mit einer grossen silbernen Monstranz in reichem gothischen Stile erschienen, so wie Bentrop und Künne von Altena in Westphalen mit grösstentheils gothischen und emaillirten Gefässen.

Die kirchliche Kunst Süddeutschlands scheint sich vorzugsweise auf München zu concentriren und hat als eigene Gruppe in einem Nebenhof eine gesonderte Aufstellung erhalten. Auch diese Münchner Kunstthätigkeit trägt heute vorwiegend mittelalterlichen und dabei doch ihren eigenthümlichen Charakter. Sie erscheint populärer als die vornehmere rheinische Kunst, und das zum Theil in guter, zum Theil in schlimmer Art. Zu der letzten Art müssen wir die Geräthe der Rockensteinischen Fabrik in billigem Material rechnen, Kreuze, Lampen, Monstranzen, Kelche u. s. w. Sie folgen in der Mehrzahl dem gothischen Stil, aber auf einem ganz falschen und bei uns in Wien wie am Rhein und in Belgien bereits veralteten Standpunkt: es ist die plumpe, schwere Architektur- und Sandsteingothik mit Masswerk und Pfeilern, die hier ungerechtfertigter Weise auf das Metall übertragen ist. Was die gute Arbeit betrifft, so rechnen wir dahin die Arbeiten von Mayers Kunstanstalt, deren Eigenthümlichkeit in der Sculptur, namentlich in der figürlichen, und deren Material vorzugsweise in Holz besteht.

Seit sie in dieser Beziehung unter des trefflichen Knabl Leitung gekommen, ist eine entschiedene Veredlung eingetreten, die nur aller Orten und gerade auf dem Lande, wo es so noththut, durch Verdrängung der schlechten Heiligenfiguren von den wohlthätigsten Folgen sein kann. Die ausgestellten Madonnen und Heiligen, insbesondere auch die grosse Kreuzgruppe sind zum Theil von hoher Schönheit und edler Haltung, wenn auch die Bemalung, die wir an sich nicht

verwerfen wollen, zu süsslichen und zu bunten Charakter trägt. Letzteres gilt unter Anderem von dem grossen Hauptaltar. Ueberhaupt dürften alle figürlichen Gestalten, die aus dieser Anstalt hervorgehen, einen gemeinsamen Mangel tragen: sie sind zu weich und entbehren der Männlichkeit; sie sind demüthig, fromm hingegeben, sogar sentimental im Ausdruck: das steht allerdings den Frauen gut, aber den Männern wünscht man doch mehr Stärke, Vertrauen und kraftvolle Haltung; diese erscheinen wohl ihrer passiven, ihrer Leidensaufgabe entsprechend, aber nicht dem Apostelamt gewachsen.

Wenn uns die Ausstellung den richtigen Massstab gäbe, so wäre kein Land mehr auf die mittelalterliche Reform in der kirchlichen Kunst eingegangen, als gerade Frankreich, welches noch vor wenigen Jahren sich dieser Richtung am allerbestimmtesten widersetzte. Der Aussteller sind freilich wenige, aber was sie bringen, gehört weit überwiegend dieser neuen Richtung an. Die reiche Ausstellung der Kirchenstoffe von J. A. Henry in Lyon erscheint ganz und gar ins mittelalterliche Lager übergegangen und zeigt uns mit stilisirten Thieren die reinsten Muster des 13. und 14. Jahrhunderts. Und vortrefflich sind diese Arbeiten, besonders auch in den Figuren, die in vielen Fällen nicht als Handarbeit durch Stickerei, sondern als reines Gewebe hergestellt sind. Nur geht diese Fabrik wohl in der Anwendung der Figuren zu weit, wenn sie auf den Messgewändern ganze religiöse Gemälde, wie z. B. das Abendmahl nach Leonardo, darzustellen bemüht

ist. Es geht darüber, wie das so oft geschieht, der decorative Charakter verloren.

Die Stellung, welche Henry im Gewebe einzunehmen scheint, vertritt in der Goldschmiedekunst das Pariser Haus Poussielque-Rusand. Seine Ausstellung ist ausserordentlich reich und bedeutend und umfasst das ganze Gebiet des metallenen Kirchengeräthes bis zu den grossartigsten Reliquiarien in Art der alten romanischen Särge, welche die Form kirchlicher Gebäude tragen. Bei weitem die meisten Arbeiten sind mittelalterlichen Stils, sowohl gothisch wie romanisch, und zwar so sehr nach Echtheit strebend, dass selbst alle Unvollkommenheit und Steifheit der frühromanischen Figuren auf das treueste beobachtet ist. Dabei ist fleissig das Grubenschmelz angewendet, wie es dem Stil entspricht, doch nicht in dem Masse, dass nicht die reiche und glänzende Vergoldung der farbigen Wirkung Eintrag thäte. So sehr aber hier auch das Mittelalter zur Anerkennung gelangt ist, so konnte die französische Fabrik doch auf ihre bisherigen nationalen Eigenthümlichkeiten noch nicht verzichten. So sehen wir denn auch eine Anzahl Gefässe oder Geräthe, die der bisherigen verzopften Art huldigen oder verzopfte Ornamente in die Grundformen früherer und reinerer Stilarten einflechten.

Um so treuer schliesst sich Belgien in seiner sehr bedeutenden kirchlichen Kunst dem Mittelalter an, doch sind es nur ein paar, allerdings glänzende Stücke, welche dieselbe auf der Ausstellung vertreten, und diese alle romanisch und selbst frühromanisch gehalten,

mit aller Technik, wie sie im eilften und zwölften Jahrhundert in Uebung stand, mit Filigran, Email und Niellen. Die Aussteller sind A. Bourdon de Bruyne in Gent und J. Wilmotte Fils in Lüttich; ihre Arbeiten haben in der Kunsthalle ihren Platz erhalten, wohin sie freilich nicht gehören, so sehr sie des Lobes würdig sind. Hier sind auch die kirchlichen Gewebe und Stickereien Belgiens zu finden, einige wenige Arbeiten aus der Anstalt von Leynen-Hougaerts, ziemlich einfach in ihrer Art, aber den Charakter des Mittelalters selbst bis auf die Wirkung der Zeit und ihrer Spuren vortrefflich nachahmend.

Allein von allen katholischen Staaten, die mit kirchlicher Kunst auf der Weltausstellung vertreten sind, hat sich Italien von dieser Reform frei erhalten und steht noch ganz und gar mit seinen Geweben und Stickereien in der unedlen, barocken, verzopften und schreienden Ornamentation des 17. und 18. Jahrhunderts. Nun ist es wohl nach dem Verlauf der italienischen Kunstgeschichte erklärlich, wenn Italien sich auch heute der Einführung der Gothik und des romanischen Stils widersetzt, zumal wenn auch die barbarische Unbeholfenheit der Figuren mit in den Kauf genommen werden soll, aber es hat selber in der Zeit der Frührenaissance und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so wundervolle Gewebe und Stickereien für den Kirchendienst geschaffen, dass es einen kolossalen Sprung nach vorwärts machen würde, wenn es sich diese Arbeiten zum Muster nähme. Bis jetzt ist der Anfang noch nicht gemacht.

Dagegen ist die Reform nicht ohne Einfluss auf das Geräth für den protestantischen Cultus geblieben, zumal in England. Da aber diese englischen Arbeiten auf der Ausstellung nicht erschienen sind — allerdings keine wesentliche Lücke — und eben so wenig andere Arbeiten, die sich für specifisch protestantisch geben, so haben wir auch kein Recht und keine Veranlassung, die Frage dieser kirchlichen Kunst hier aufzuwerfen und zu besprechen.

XXXV.

Posamentirarbeiten.

Es ist ein kleiner und dem Anscheine nach unbedeutender Gegenstand, den wir jetzt besprechen wollen. Trotzdem ist er von grosser Wichtigkeit in der decorativen Kunst und es ist um so mehr nothwendig, einmal die Blicke auf ihn hinzulenken, als er entschieden auf falsche Wege gerathen ist.

Die Borten, Quasten, Schnüre, Fransen, Crepinen, Besatz und Gehänge, oder was man sonst alles dazu rechnen will, bilden für alle Decoration in gewebten und gestickten Stoffen das finishing; solche Arbeiten geben ihnen den Abschluss, den Eindruck des Fertigseins und man sieht daher, dass sie für ein feineres Gefühl nicht zu entbehren sind. Andererseits sind sie aber auch nichts Selbstständiges und sollten daher auch über ihre untergeordnete Stellung und Bedeutung nicht erhoben werden; zumal sollte man nicht vergessen, dass sie nur in Verbindung mit gewebten Stoffen ihre Berechtigung haben. Die Ausstellung lehrt uns aber mannigfach, wie man diese Grenzen verkennt und die Posamenterie zu einem selbstständigen Zweige der Kunstindustrie zu machen trachtet.

Wie sind diese Arbeiten in Schnüren, Gehängen und Quasten in Wirklichkeit entstanden und was ist ihre naturgemässe Art? Das ist sehr leicht zu erklären. Ihrer Entstehung nach sind sie nichts als die Enden der Kette bei dem Gewebe, welche irgendwie, soll das Gewebe sich nicht lösen, befestigt oder geknotet werden müssen. Aus der Noth ist eine Tugend geworden, aus dem einfach Vorhandenen und nicht Wegzuschaffenden ein Ornament. Die einfachste Aushilfe besteht darin, je eine Anzahl dieser Fäden zusammenzufassen und in einen Knoten zu schlagen und die Enden als Fransen zu belassen. Das ist ein Mittel, welches wir zahlreich bei den orientalischen Teppichen sehen, oft nur auf einer Seite, da das obere Ende der Kette anderswie geschützt worden. Um Beispiele dafür in der orientalischen Abtheilung wird man nicht verlegen sein. Oder — und das ist ein anderes Auskunftsmittel, welches wir besonders häufig in der türkischen Ausstellung sehen können — man flicht diese Fäden in kleine Strähne und Stränge zopfartig und bindet ihnen in das geknotete Ende ein Büschel farbiger Wolle.

Man braucht aber, um sach- und naturgemäss zu sein, bei diesen einfachsten Arten nicht stehen zu bleiben. Man nimmt ferner die kleinen Stränge und verflicht sie in einander mit Knoten wie ein Netz und lässt die letzten Ausläufer als Fransen oder vielmehr in längeren oder kürzeren Quästchen herabhängen. Dies ist ein schönes Motiv, welches vorzugsweise von der nationalen Weberei Spaniens ausgebildet worden,

und auch wir machen heute zahllose Anwendung davon, besonders als Enden der schmalen seidenen Shawls, der Schärpen und so vieler anderen Gegenstände, theils zur Damentoilette, theils zur Decoration der Wohnung, insbesondere als Abschluss hängender Stoffe. Unsere Posamenterie fabricirt sie selbstständig in verschiedenen Farben, um sie nach Belieben passend anwenden zu können.

Die Spanier sind aber hiebei nicht stehen geblieben. Ich verweise dafür auf die buntfarbigen Decken, Vorhänge und Portièren, welche wir in ihrer Ausstellung sehen. Sie haben überall in dieses Netzsystem kleine rundgeschnittene Wollquasten an den Knotenpunkten angebracht und eben dieselben mehrfach oder einfach, in runder oder länglicher Gestalt an die Schlussenden angehängt. Da nun diese Quasten mehrfarbig sind und nach bestimmtem Plane, z. B. in Reihen und Zackenlinien, abwechseln, so gibt diese völlig rationelle Methode einen eben so reichen wie lustigen und lebendigen Effect. Unsere Posamentirer sollten daher diese spanischen Arbeiten vor allen Dingen auf das eifrigste studiren. Sie werden eine zweite, ganz ähnliche Quelle in den Costümen und Arbeiten der nationalen Hausindustrie finden. Eine dritte Quelle wären die ähnlichen Behänge der Renaissance, deren Anblick uns eine umsichtige Leitung der »Amateurs-Ausstellung« wohl hätte verschaffen können. So aber sind sie auf der Ausstellung nicht zu finden und wir müssen auf die Sammlungen des österreichischen Museums verweisen.

Wie ganz anders ist nun der Charakter unserer modernen Posamenterien! Wir wollen unsere Leser dabei nicht von Land zu Land führen, sondern denjenigen, dem es um Belehrung durch den Anblick zu thun ist, nur auf die bedeutendsten Aussteller verweisen — viele sind es ohnehin nicht — auf die Franzosen G. Weber, Dieutegard und Antheaume so wie L. Sporck in Paris. Sie stehen mit ihresgleichen bei einander, wie sich denn die französische Ausstellung vor allen durch übersichtliche Ordnung in sich selber auszeichnet. Die Franzosen haben es begriffen, dass nicht der bunte Wechsel des Verschiedenen, das Kainszeichen confuser Köpfe, sondern die gute Ordnung und Zusammenstellung des Gleichartigen für Lehre und Bildung so wie für imponirende Wirkung auf das Publicum gleich gut ist. Neben den französischen Fabrikanten ist insbesondere noch der Wiener Drächsler lehreich und bedeutend mit seiner schönen Ausstellung.

Wie schon gesagt, wird der netzartige Abschluss auch von der modernen Industrie verwendet, aber der Regel nach nur dann, wenn es sich um den Besatz und Behang einfarbiger Stoffe handelt; farbig ist fast nur der Behang der gestreiften römischen Seidenschärpen, die ja auch nationalen Ursprungs sind. Auch die Quasten und Schnüre sind nicht vergessen, aber was ist aus diesem einfachen Motiv geworden? Statt des unteren Theils der hängenden Fäden, Stränge und Schnüre ist der obere, der Knoten, zur hauptsächlichsten Bedeutung gekommen und mehr Drechslerarbeit als sonst etwas. Es sind profilirt gedrehte Knoten, Ku-

geln, Kegeln und Stäbe, welche mit Wolle und Seide eben nur umsponnen sind; man sieht sie von Blättern, Blumen und Kränzen umgeben, alles über Holz gesponnen oder die Natur widernatürlich nachahmend; man sieht Tabletten dazwischen eingeschoben mit Stickereien in Wappen, Blumenbouquets und gar verschiedenen und sonderbaren Dingen; die Fäden oder Stränge, welche die eigentlichen Quasten bilden, sind wieder abgetheilt durch Zwischenglieder, die gar nicht mehr den Charakter des Hängenden haben. So ist die Quaste mit ihrer Schnur ein steifes, überkünstliches, überladenes Ding geworden, das seinen eigentlichen Charakter ganz verloren hat. Wollen wir nach reichen und dabei mustergiltigen Quasten in Verbindung mit einer ornamentalen Schnur suchen, so finden wir sie verschiedentlich in der japanischen Ausstellung, wo die Schnur über der Quaste in eine grosse Schleife gebunden ist — ein völlig rationelles und glückliches Motiv. Solche Schleifen und Quasten zieren z. B. ihre höchst reizenden Bambusrouleaux.

Auch die übrigen Posamentirarbeiten, die eben sowohl Besatz wie Behang sind, haben den gleichen künstlichen Charakter angenommen und den des Hängenden verloren. Ja, der Charakter der verschlungenen und geflochtenen Crepinen ist ein ganz architektonisch-ornamentaler geworden und erinnert oft an die Gesimsornamente und laufenden Bänder des romanischen Stils, selbst mit Schachbrett- und Zahnschnittmotiven. Charakteristisch in dieser Beziehung ist das ganze Arrangement der Ausstellung des genannten Weber

in Paris. Mit schwarzen Schnüren, Borten, Geflechten und sonstigen möglichen und auch unmöglichen Stücken stellt es eine ganze Arcadenreihe vor von flachen Bögen auf cannelirten Wandpfeilern mit Capitälen und Vasen; dazwischen befinden sich Gehänge mit farbigen Kugeln. Selbst schuhgrosse übersponnene Rosetten, als ob sie im Cassettenplafond verwendet werden sollten, befinden sich in dieser Ausstellung.

Eine andere Verirrung ist die naturalistische Imitation von Blättern, Ranken, Blumen und Bouquets in dieser für dergleichen Arbeiten absolut nicht geeigneten Technik. Sie tragen ihre Unzulänglichkeit auch nur zu sehr an der Stirn. Beispiele dafür sieht man besonders in der Ausstellung von Sporck. Zum dritten erscheint uns die übertriebene Anwendung von Jet oder schwarzen Glasperlen in Behang und Besatz als ein Fehler. Machen die Crepinen in ihrer steifen Art den Stoff selbst, den sie umgeben, ebenfalls steif, so macht ihn dieser Besatz zu schwer und nimmt ihm leichten Fluss und Fall. Dabei wollen wir von der Art, wie solcher Besatz und Behang oftmals verwendet wird, noch gar nicht reden. Es ist gewiss eine Geschmacklosigkeit, wenn Borten wie ein krauses, widerwärtig sich krümmendes Gewürm die Damenmäntel in ihren ganzen Flächen überziehen, statt sich als das, was sie nach ihrem Namen sind, an die Grenzen, an den Saum anzuschliessen, oder wenn man Holzmöbel oder gar Marmorcamine mit Schnüren und Quasten behängt. Das trifft aber denjenigen, der die Anwendung macht, nicht den Fabrikanten.

Auch die gewebten und ornamentirten Borten, davon unter den Franzosen wohl Joucerand Fils in St. Etienne der bedeutendste Aussteller ist, geben in Bezug auf ihre Ornamentation mit gereihten, laufenden oder aufsteigenden Motiven und deren Verwechslung zu mancherlei Bemerkungen Veranlassung, doch gehört das mehr in die Weberei als in dieses Capitel. Wir erwähnen ihrer nur, um auf einige schöne Arbeiten des oben schon erwähnten Wiener Posamenteriefabrikanten Drächsler aufmerksam zu machen, der verschiedentlich Renaissancemotive aus dem Sibmacher'schen Stickmusterbuch, das vom österreichischen Museum neu herausgegeben, in Sammt auf Atlasgrund mit grossem Glück verwerthet hat.

XXXVI.

Teppiche.

Wir finden auf Gemälden der alten Schulen, der italienischen sowohl wie der deutschen und niederländischen, vom fünfzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert überaus häufig die Verwendung orientalischer Teppiche. Wir dürfen wohl daraus schliessen, dass sie eben so häufig in den Wohnungen zu sehen waren, und wir wissen dies ausserdem in Bezug auf Venedig auch aus verschiedenen Berichten. Auf den Bildern vertragen sich diese orientalischen Gewebe und ihre eigenthümlichen, meist geometrischen, aber sehr durch einander gearbeiteten Muster mit dem verschiedenen Stil der Wohnung, sei es nun der gothische Stil oder die Renaissance oder die noch spätere Weise, welche uns die holländischen Genremaler vertreten, und unser Rigorismus nimmt keinen Anstoss an ihrer Verwendung. Der Künstler liebt sie um ihres farbigen Charakters willen und gebraucht sie zu malerischen Zwecken. Wir brauchen es in der Wohnung nicht anders zu machen. Ohne eigentlichen Stil, den wir ja nicht besitzen, ist die farbige Harmonie in der Ausstattung unserer Wohnung der erste Gesichtspunkt, den wir

zu beobachten haben, und da bietet sich uns gar kein besseres Material dar als eben der orientalische Teppich. Wollen wir darum dem Zuge der Zeit nicht gram sein, der gegenwärtig diese schöne Decoration wieder in unsere Wohnung zurückführt.

Vor wenigen Jahren sahen wir den orientalischen Teppich nur da, wo er zu Hause war, oder in den Zimmern eines Kunstfreundes, der orientalische Liebhabereien trieb. Die moderne Industrie wollte nichts von ihm wissen, weil die Franzosen ihn nicht liebten und noch gegenwärtig nicht lieben. Heute aber, wie unsere Ausstellung lehrt, bildet seine Ornamentation, sei es in reiner oder gemischter Erscheinung, den vorwiegenden Charakterzug der europäischen Fabrikation und die bisherige französische Art steht fast isolirt. Die Rococoverzierung, die naturalistische Blumendecoration so wie die Landschaften und Genrebilder, die wir sonst zu sehen gewohnt waren, sind im entschiedensten Rückzuge begriffen.

Sehen wir von den originalen Teppichen des Orients ab, die wir schon ausführlich besprochen haben, so finden wir als die Fabrikationsländer oder Fussteppiche auf der Ausstellung insbesondere England, Frankreich, Oesterreich, Deutschland, sodann Belgien, Holland und Russland vertreten. Kein Staat verwendet mehr als England den Teppich als einen absolut nothwendigen Bestandtheil der häuslichen Ausstattung. Sein Einfluss auf die Decoration ist daher immer ein bedeutender gewesen und ist es gegenwärtig mehr als früher, seitdem die von England ausgegangene Re-

form des Geschmacks dieses Land mit in die erste Reihe der kunstindustriellen Staaten gestellt hat.

Mustern wir die grosse Zahl der Teppiche, welche zerstreut durch die englische Ausstellung von Fabrikanten und Decorateuren wie Lewis, Tempelton, Tapling, Jackson & Graham u. s. w. uns vorgeführt werden, so müssen wir den orientalischen Charakter durchaus als den vorherrschenden bezeichnen und die Beispiele sind um so schöner, je reiner sie ihn darstellen. Das geschieht in England mit Vorliebe für die blumige indische Art, die wir schon früher geschildert haben. Aber der Charakter ist nicht immer rein; man kann im Gegentheil eine Art Stufenleiter verfolgen, wie der Orientalismus sich mit dem Modernen oder der bisherigen europäischen Weise mischt und schliesslich diese am anderen Ende sich ebenfalls noch frei behauptet. Das gilt auch mehr oder weniger für die Teppichfabrikation der anderen Staaten mit Ausnahme Frankreichs.

Beginnen wir mit der rein orientalischen Art, so haben wir zunächst ein feines, geometrisches, in England aber vorwiegend blumiges Muster über die ganze Fläche gleichmässig vertheilt, so dass es dem Auge eine spielende, farbige Harmonie darbietet. Das zweite Genre betont schärfer und härter die geometrische Eintheilung mit ihren Hauptlinien und Bändern, als es eigentlich der Orient zulässt. Es ist das schon eine Concession an das moderne europäische Gefühl welches die Farben nicht in gleicher Stärke, sondern in Hell und Dunkel neben einander sehen will. Als

das dritte Genre könnten wir die Art bezeichnen, welche Blumen und Blätter nur in zwei Farben, z. B. in Schwarz und Grün, in Schwarz und Roth zur Verwendung bringt und damit die eigentlich naturalistische Darstellung ausschliesst. Die vierte Art betrachtet den Teppich als eine geschlossene, zusammenhängende Fläche und unterwirft sie einem einzigen System, das im Detail entweder mit orientalisirenden Arabesken oder mit Motiven des vorigen Jahrhunderts ausgefüllt wird. Zu diesem System gehören ein reiches Mittelstück, Eckornamente und eine breite Bordure. Es ist das System welches den kostbarsten französischen Teppichen zu Grunde liegt, doch hier nicht mit orientalischen, sondern mit echt französischen Motiven, d. h. des 17. und 18. Jahrhunderts. Es folgt nun fünftens die Ornamentation mit naturalistischen Blumenbouquets und Ranken, aber in regelmässiger Vertheilung und Anordnung, und endlich sechstens die volle naturalistische Weise, welche die Natur in aller Unregelmässigkeit, in ihrer zufälligen Wahrheit imitirt. Dahin rechnen wir auch die Darstellung von Thieren und Genrebildern.

Wie schon angedeutet, sind in der englischen Ausstellung diejenigen Teppiche, welche der ersten und zweiten Art angehören, überwiegend nach der Zahl wie in Bezug auf die Schönheit. Die vierte Art, bei den Franzosen die bedeutendste, ist nur durch ein oder zwei und durchaus nicht gelungene Beispiele von Tempelton und von Tapling vertreten. Die sechste Art, welche vor wenigen Jahren noch den ganzen

Fabrikationszweig erschreckend beherrschte, erscheint von den grossen Teppichen völlig verschwunden, ist dagegen noch in überraschender Weise auf den kleinen Teppichen zu Hause, die man insbesondere vor dem Camin, vor den Betten und sonst wohl gebraucht. Hier blüht selbst noch die alte Romantik, z. B. in dem Ständchen eines Laute spielenden Jünglings vor einem venezianischen Palaste, der nicht grösser ist als der Jüngling davor; hier finden wir Genrebilder, Wüstenscenen, Araber auf Kamelen, Indianer auf der Streife im Walde, alles bunt und widerwärtig. Die Fabrik von Widnell bei Edinburg hat eine reiche Collection dieser abschreckenden Beispiele ausgestellt.

In diesem Genre leistet vielleicht nur Russland noch Concurrenz, dessen moderne Teppiche, wenigstens diejenigen, die wir auf der Ausstellung sehen, ganz in der bisherigen europäischen Art gehalten sind und sich vorzugsweise mit derb naturalistischer Blumenornamentation, sodann aber auch mit allerlei figürlichen Scenen schmücken. Das ist um so auffallender, als einerseits Russland so nahe und enge Verbindung mit dem Orient hat und selbst viele original-orientalische Gewebe und Stickereien einen Schmuck seiner Ausstellung bilden, und andererseits bereits auf verschiedenen Gebieten eine national-russische Reform des Geschmacks mit Erfolg thätig ist. Dieses für das russische Wohnhaus so wichtige Gebiet scheint von der Reform noch nicht berührt zu sein.

Eben so unberührt von den modernen Reformbestrebungen sind die französischen Teppiche geblie-

ben; ja vielleicht hat von allen Zweigen der französischen Industrie dieser am meisten seine alte Art bewahrt und keinerlei Einfluss aus der Fremde geduldet. Das ist wenigstens der Eindruck, den uns die Ausstellung macht, und wir können sagen, dass uns diese Erscheinung einigermassen überrascht hat. Wenn man aus der englischen Abtheilung in die französische eintritt, deren Eingang sich mit einer Reihe Teppiche schmückt, so fällt uns gleich die volle Blumistik der französischen Kunstindustrie in die Augen, mit ihrer Schwäche, die in der verkehrten Anwendung besteht, und ihrer Stärke als Blumenmalerei. Von dem letzteren Standpunkt aus, in Bezug auf die malerische Darstellung der Blume, als Aquarell gedacht, sind diese französischen Arbeiten ohne Frage allen ihresgleichen überlegen; wer aber richtig und selbstständig vorgeht, der macht eben nicht ihresgleichen.

Man kann in der gegenwärtigen französischen Teppichdecoration zwei allerdings verwandte Arten unterscheiden: die eine ist diejenige, welche sich bloss mit der Blume oder anderen Dingen der Natur in naturalistischer Darstellung schmückt, während die zweite mit Hülfe von architektonischem und plastischem Ornament, mit Umrahmungen, Medaillons, Voluten u. s. w. ein mehr künstliches Arrangement sucht, welches in seine Füllungen wieder die Blume aufnimmt. In der ersteren Art geht die französische Industrie, wie die Prachtstücke der Fabriken von Nimes beweisen, so weit, wie man überhaupt gehen kann und wie vor etlichen Jahren die berüchtigten Arbeiten von

Kidderminster gingen, nur ist das Farbengefühl feiner und harmonischer. Dadurch gewähren diese Arbeiten für das Auge, das sie für sich allein und nicht in ihrer Bedeutung als Decoration der Wohnung und somit als Theil eines Ganzen betrachtet, immer noch bedeutenden Reiz. Nach dem gewöhnlichen Motiv bedecken Laub- und Blumenranken wie ein regelmässiges Gitter mit rautenförmigen Oeffnungen die ganze Fläche, zwischen diese Oeffnungen hindurch sieht man aber in landschaftliche Bilder hinein, die bald blühende Gärten, bald Wald, bald Berge und Gletscher vorstellen. Das mag nun in seiner Art, heiter und duftig wie es gehalten ist, für sich recht hübsch und bewundernswürdig sein, allein für einen Fussboden will es sich wenig schicken, sintemal wir alsdann durch das Geranke und Gegitter hindurch mitten auf die Gletscher und Bergspitzen hinauftreten. Auch ist die ganze Färbung viel zu bunt und unruhig, um auf dem Fussboden beständig unter dem Auge noch angenehm zu sein. Wir können solche Farbenpracht über uns an dem Plafond ertragen, wohin das Auge zuweilen sich erhebt; dort aber, wo es immer ruht und ausruht, will es auch Ruhe haben.

Die Verwechslung zwischen den Bedingungen von Plafond und Fussboden begeht die zweite Art der französischen Teppiche noch directer. Sie nimmt den ganzen Plafond, wie er ist, in seiner plastischen Umrahmung, mit seinen Eckverzierungen, mit seinem reichen Mittelstücke, mit seinen Medaillons, mit seinen Figuren und überträgt ihn einfach auf den Fussboden,

*

auf den Teppich, indem sie nur das, was dort oben wirklich plastisch ist, unten plastisch malt. Das ist für das Auge dasselbe oder soll wenigstens der Intention nach dasselbe sein. Von dieser Art sind die grössten Prachtstücke der französischen Teppichweberei auf der Ausstellung aus der Fabrik der Braquenié frères. Der eine von ihnen imitirt so vollständig einen reichen Plafond, dass man sich erstaunt fragt, ob er denn wirklich für einen Fussboden bestimmt ist. Er imitirt das Gesims, welches den Uebergang von der Wand zur Decke bildet, bis auf Consolen, Rosetten und Nägelköpfe nebst Muscheln in den Ecken; er gibt die vielen Vergoldungen in gelber Bronzefarbe wieder; er stellt das reiche Mittelstück wie eine getriebene und vergoldete Schale dar, die an vier Seiten von weiblichen Karyatiden mit Blumenkörben auf dem Haupte getragen wird; er enthält ausserdem in Medaillons eine Reihe cameenartiger Köpfe, umgeben von goldigen Rahmen, plastisch gehalten wie alles übrige Ornament, zum Theil selbst grau in Nachahmung von Stucco. Man denke sich das alles auf dem Fussboden, man denke die Stuhlbeine auf den Köpfen, den Tisch auf der goldenen Schale stehend, unsern Fuss über die Karyatiden hinwegtretend, und man wird gestehen müssen, unser Wohlgefallen kann über diese Widersinnigkeit nicht hinauskommen.

In diesen beiden Richtungen steht der französische Geschmack wohl nicht vollständig, aber doch bereits ziemlich isolirt, selbst seine eigentlichen kunstindustriellen Hintersassen, Holland und Belgien, sind von ihm

abgefallen. Hollands Teppiche, deren verschiedene grossartige Beispiele namentlich von Heukensfeld und aus Deventer ausgestellt worden, sind ganz überwiegend orientalischer Art und folgen insbesondere in Technik wie Zeichnung der Smyrnaer Art, nur dem europäischen Farbengefühl entsprechend mit etwas mehr Härte und Lebhaftigkeit der Farbe. Die belgischen Teppiche sind schwankend und zeigen auch keine Prachtstücke, in welchen sich die Richtung der Zeit und die Phantasie des Fabrikanten concentriren. Auch die deutschen Teppiche — gross ist ihre Ausstellung nicht — folgen in der Mehrzahl der Smyrnaer Art und es sind gute Arbeiten darunter, z. B. von Gevers und Schmidt zu Schmiedeberg in Schlesien.

Nicht anders ist es mit den Teppichen Oesterreichs, die nach Grösse und Zahl auf der Ausstellung eine imponirende Figur machen. Nächst England, das den Anfang gemacht hat, musste wohl zuerst die österreichische Industrie vom Orientalismus ergriffen werden. Es lag das in den Beziehungen, die insbesondere Wien zum Orient hat, und die Industrie folgte daher ohne viel Schwierigkeit den Mahnungen, die vom österreichischen Museum ausgingen.

Bei allen Ausstellern in diesem Zweige treffen wir daher die orientalischen Teppiche als die Haupt- und Glanzstücke und zum Theil in gelungener Art, so bei J. Ginzkey und Joseph Dierzer. Des letzteren Ausstellung ist freilich noch durch ein Teppichmuster mit riesengrossen Blumen und conventionellen Orna-

menten von ganz veralteter Art entstellt, während Ginzkey seinen orientalischen Motiven schöne stilisirte Muster hinzufügt.

Ist bei diesen Fabrikanten der Geschmack noch gemischt, so ist er bei der Fabrik von Philipp Haas und Söhnen, deren allgemeine Bedeutung wir schon oben gewürdigt haben, ganz positiv für den Orientalismus entschieden. Ihre zahlreichen, durch Grösse und Farbenreiz gleich ausgezeichneten Teppiche sind fast ausnahmslos orientalischer Art und es sind Muster darunter, so mannigfach und von solcher Schönheit, wie sie die ganze orientalische Ausstellung nicht aufzuweisen hat. Höchstens zeigt uns die indische Abtheilung mit einigen Teppichen aus dem India-Museum in London Aehnliches. Das kommt einfach daher, weil diese Fabrik nicht sich an das hält, was heute landläufig im Orient geht und bereits an Reiz gesunken oder von europäischem Geschmack angekränkelt ist, sondern vorwiegend an alte Muster, die heute wohl noch im Orient, wenn man es darauf anlegt, aufzubringen sind, wenn auch nicht ohne Mühe und Schwierigkeit.

Auch Museen und Schlossdepots bieten noch einiges dar, so insbesondere das kaiserliche Teppichdepot in Schönbrunn, dessen bis dahin unbeachtet gebliebene Schätze heute durch Vermittlung des österreichischen Museums aller Industrie nutzbar gemacht werden. Man muss freilich selber Geschmack und in der Wahl einen geübten Treffer besitzen, wie diese Eigenschaften das Haupt der genannten Fabrik aus-

zeichnen, wenn man in so selbstständiger Weise vorgehen will. Wenn man dann damit einen grossartigen Geschäftsgeist verbindet, so kann man es getrost wagen, der Mode Gesetze und Wege vorzuschreiben.

XXXVII.

Decorations- und Möbelstoffe.

In der Rotunde befindet sich die Ausstellung eines deutschen Möbelstofffabrikanten, Wilhelm Vogel von Chemnitz, darin das ganze Assortiment in vier Tableaux geordnet ist. Das erste Tableau gilt Europa: schwere und düstere Farben, ins Aschgraue gebrochen, simple, bedeutungslose Muster, trauriger Charakter; 2. Tableau der Orient: lustig und heiter, helle Farben, farbig in jeder Weise, obwohl die Töne nicht immer richtig getroffen sind und grelle Zusammenstellungen die Harmonie vermissen lassen; 3. Tableau, Diverses: alles bunt und ordinär, mit falscher Anwendung des Orients, z. B. der Alhambra-Muster, und von unbestimmtem und unbestimmbarem Charakter. 4. Tableau, Export nach Süd-Amerika, Indien und anderen südlichen Ländern: die meisten Stoffe einfarbig oder leicht gemustert, auch gestreift, die einfachen Farben aber von ausgezeichneten, ins Warme gebrochenen Tönen, entschieden die besten Farben in allen Tableaux.

Man sieht, wir Europäer kommen bei dieser Zusammenstellung am schlechtesten weg, da wir ausser dem ersten Tableau nur noch das dritte für uns in

Anspruch nehmen können. Sind auch die Möbelstoffe, welche uns die besten französischen und Wiener Fabrikanten vorführen, keineswegs so schlecht im Geschmacke wie diejenigen, welche uns Vogel in seinem ersten und dritten Tableau sehen lässt, so ist doch der gewöhnliche Geschmack der Menge und namentlich in Deutschland ganz richtig damit getroffen. Und einen Charakterzug theilt so ziemlich der ganze Fabrikationszweig, nämlich den der Unbestimmtheit.

In der Teppichdecoration stehen sich im Wesentlichen, wie wir gesehen haben, zwei Richtungen einander gegenüber, die orientalische Art und der französische Blumennaturalismus. Für die übrigen gewebten Stoffe in der Wohnung, seien sie nun zum Ueberzug der Möbel, als Vorhänge, Portièren oder Wandbekleidung bestimmt, hat der Orientalismus nicht die gleiche Bedeutung erlangt, sondern gibt eben nur einzelne Motive wie ein anderer Stil; das Mittelalter, die Renaissance, die barocken Zeiten und der französische Geschmack des letzten Jahrhunderts stehen sammt dem Naturalismus neben einander; höchstens kann man sagen, dass stilisirtes Ornament überhaupt, welcher Weise es auch folge, sich der französischen Willkür entgegengestellt.

Am entschiedensten gilt dies letztere wohl von England, nach dem zu urtheilen, was wir auf der Ausstellung sehen. Nehmen wir einige Seidenstoffe der berühmten Poplinfabrik von Pim Brothers in Dublin aus, welche, allerdings in bescheidener Weise, dem französischen Geschmack und den Mustern des siebzehnten

und achtzehnten Jahrhunderts folgen, so bieten uns die englischen Stofffabrikanten, wie z. B. J. und J. S. Templeton, durchwegs stilisirte Muster sowohl in Wolle wie in Sammt und Seide. Und darunter sind sehr schöne Beispiele, edel in der Wirkung, einfach in der Zeichnung und meist nur mit zwei Farben, mit Vorliebe den schönen Mustern der Renaissance von Venedig und Genua in freier Weise folgend. Diese Arbeiten sind eine sehr erfreuliche Erscheinung in der Richtung der modernen Reform des Geschmackes. Im Gegensatz zu diesen Geweben wenden sich die gedruckten Kattune, die wir im englischen Hause, namentlich in den Schlafgemächern in häufigem Gebrauche treffen, ihren alten Vorbildern, den indischen Kattunen zu und imitiren sie in gelungener Weise.

Weniger vorgeschritten sind die deutschen Fabriken. Ihr Charakter ist, wie wir an dem Beispiel von Vogel in Chemnitz gesehen haben, bunt und unbestimmt schon dadurch, dass sie für alle Welt arbeiten; was aber dem eigenen Vaterlande bestimmt ist, das ist ziemlich trister Art und folgt den von auswärts angegebenen, namentlich von Paris ausgehenden Moden, bleibt aber an Frische, Schönheit, Originalität oder vielmehr an findigem Wechsel weit hinter ihnen zurück. Einiges Gute in stilisirter Art zeigt uns R. Hösel in Chemnitz. Nur die Fabrikanten von Kirchenstoffen, wie Casaretto in Crefeld und Gerdeisen und Ebner in München, welche mit Erfolg die mittelalterlichen Muster wieder beleben, machen eine Ausnahme. Auch zweier Elberfelder Fabrikanten, Meckel und Gebhard, haben

wir schon früher zu gedenken gehabt als solcher, welche die reizenden indischen Brocatmuster imitiren; wir wissen aber nicht, ob diese Imitationen für heimischen Gebrauch oder nur für den Export nach Indien bestimmt sind. In letzterem Falle würden wir von unserem Standpunkt aus wenig Werth darauf zu legen haben. Noch weniger dürfen wir Originalität von den gedruckten Baumwollstoffen erwarten. Was uns z. B. Berlin sehen lässt, ist künstlerisch werthlos und die in diesem Zweige hochausgebildete Elsässer Industrie, von deren Ausstellung wohl die bedeutendsten Fabrikanten ausgeblieben sind, folgt der französischen Mode. Was wir davon in Wien sehen, reicht nicht hinan an ihre Ausstellung zu Paris im Jahre 1867.

Die Mehrzahl der österreichischen Fabrikanten steht wohl noch auf demselben Standpunkte wie die deutschen, d. h. es fehlt ihnen an Originalität und sie richten ihre Blicke zu sehr nach Paris. Dies gilt z. B. von Albert Wolf in Wien, der uns übrigens einige gut stilisirte Muster zeigt, von Julius Pfeifer in Rumburg, so wie von der Cosmanoser und der Neunkirchner Druckfabrik. Ohne Frage haben diese Fabriken eigene Zeichner und gute Zeichner, aber sie nützen ihrem Rufe nicht viel, wenn dieselben nicht selbstständige und erfinderische Köpfe haben. Es gab eine Zeit, wo eine originelle Erfindung dem herrschenden Zuge der Zeit gegenüber nichtig war; heute aber stehen die Dinge bereits anders und die Franzosen selbst belehren uns vom Gegentheil, indem sie die Ersten sind, jeder neu auftauchenden Richtung sich zu bemächtigen. Nur gut muss das Neue sein

und vor der Kritik und dem gebildeten Geschmacke Stand halten, denn der Geschmack des Publicums selbst, das sich sonst leiten liess, beginnt kritisch zu werden.

Glücklicher Weise giebt es in der österreichischen Ausstellung einige Fabrikanten auf dem in Rede stehenden Gebiete, die durchaus unabhängig sind und vollkommen selbstständig vorgehen. Wieder haben wir hier auf dem ersten Platze Philipp Haas und Söhne zu nennen, ein Beweis von der Vielseitigkeit dieser Firma. Die Art, wie sie ihre Möbelstoffe zur Ausstellung gebracht hat, gleich in ihrer Anwendung von Modellzimmern, wenigstens Abtheilungen derselben, die uns von der beabsichtigten Wirkung einen Begriff geben, ist eben so glücklich wie intelligent. Sie zeigt uns, dass dieses Haus mit vollkommen bewusster künstlerischer Absicht vorgeht, dass es seine kostbarsten Gegenstände nicht aufs Gerathewohl schafft, sondern als decorative Theile in eine bestimmte Harmonie hineingedacht. Die eigenthümlichen, gebrochenen grünen, violetten, gelblichen Töne, die das moderne Auge für den Anfang durch ihre scheinbare Simplicität frappiren, sie zeigen erst, was sie sind und sein sollen, in ihrer Verwendung als Wandbekleidung oder Portièren und in ihrer Zusammenstellung mit den entsprechenden Möbeln.

Fragen wir nach der Art der Decoration, so tritt uns fast ausnahmslos der Charakterzug stilisirten Ornaments entgegen, namentlich bei allen denjenigen Arbeiten, die höhere Ansprüche erheben. Vorwiegend sind die Muster der Renaissance in Sammt, Seide wie in Wolle, Manches darunter eben so glücklich wie neu.

So sind die uns ziemlich zahlreich erhaltenen Stickereien der Renaissance mit rother Seide auf weissem Grunde in Mustern, wie sie uns die alten Stickmusterbücher zeigen, mit ausserordentlichem Erfolg zur Decoration eines rothseidenen Zimmers und der entsprechenden Möbel verwerthet.

Neben den Renaissance-Motiven sehen wir zahlreiche stilisirte Muster des Mittelalters, wie sie die reiche Sammlung des österreichischen Museums zur Verfügung stellt, zum Theil mit Gold und Silber, aber nicht, wie das bisher die rheinischen Fabriken thaten, für kirchliche Zwecke, sondern für die Ausstattung und Decoration des wohlhabenden Hauses. Einige Cabinette zeigen als Modelle die Anwendung. Drittens haben orientalische Stoffe Motive hergeliehen und insbesondere die goldigen indischen Prachtstoffe, nicht zum Export, sondern auch hier direct für das vornehme und reichere europäische Haus. Manche der zahlreich ausgestellten Muster dieses Hauses sind von seinem ständigen Zeichner Hatzinger componirt oder arrangirt. Der Bedeutung und des Einflusses von Storck haben wir schon an anderer Stelle gedacht.

Aehnliches wie von Philipp Haas und Söhnen haben wir auch von Karl Giani zu sagen. Auch diese Fabrik haben wir schon auf anderem Gebiete zu würdigen gehabt, nämlich bei der kirchlichen Kunst. Ihr Vorgang ist nicht minder selbstständig in ihren Arbeiten für das Wohnhaus, unbekümmert um die Mode strebt sie nach dem, was schön und verwendbar ist, in rein decorativer Art und sucht ihre Motive mit Vorliebe in der mittel-

alterlichen Kunst, neuerdings aber auch in der Renaissance und im Orient. Ihre Ausstellung, zwar minder grossartig als diejenige von Haas, zeigt doch ihre eigenthümlichen Reize. Zum Dritten wollen wir an dieser Stelle der Shawlfabrik von R. Isbary gedenken, da wir dazu später kaum noch Gelegenheit finden werden. Alle Shawlfabriken, welche die indische Weise imitiren, sind beschränkt in ihrem Genre und der Originalität sind bestimmte Grenzen gesetzt. Dennoch ist der Vorgang innerhalb dieser Grenzen in keiner Weise gleichgiltig und die Schwierigkeit, mannigfaltig zu sein und die eigenthümliche Schönheit der indischen Arbeiten möglichst zu erreichen, nicht gering. Die Fabrik von Isbary steht hierin wohl hinter keiner anderen zurück. Was wir aber noch besonders von ihr erwähnen wollen, das sind die mit reichen Blumenbouquets gestickten schwarzen Shawls, deren stilisirte Zeichnungen eben so selbstständig sind wie schön und gelungen arrangirt.

Die Franzosen ihrerseits verfolgen in der Weberei nicht bestimmte Ziele; ihnen ist es nicht um Stilisirung, nicht um Renaissance oder Mittelalter zu thun; sie nehmen das Gute und Gefällige, wo sie es finden. Darum sind bei ihnen eben alle Richtungen in diesem Industriezweige vertreten, das, was ihnen seit jeher homogen war, und das, was sie noch vor wenigen Jahren verächtlich zurückwiesen. Ihre Ausstellung decorirter Stoffe ist ohne Frage eine sehr glänzende, glänzend durch den Reichthum, die Mannigfaltigkeit und die

Schönheiten vieler einzelnen Arbeiten, aber sie zeigt auch die Schwächen und Fehler.

Beginnen wir mit den einfacheren oder billigeren Gegenständen, so hat ihre Ausstellung gedruckter Stoffe, der Zitze, Cretons und Bourettestoffe, entschieden durch den Verlust der Elsässer Fabriken gelitten. Kann die Elsässer Ausstellung in der deutschen Abtheilung keinen Ersatz dafür bieten, so erscheint auch die französische nicht mehr auf der alten Höhe.

Selbst die Ornamentation, die theils naturalistisch mit Blumen und Ranken gehalten ist, theils sich mit Arabesken-Ornamentation in Art von Watteau's Compositionen verziert, hat insoferne verloren, als sie das Mass überschreitet. Statt zarter Ranken lässt sie dicke Bäume das Gewebe in seiner Länge hinaufwachsen, was dann auf Möbeln, an Portièren und gefalteten Vorhängen, selbst an den Wänden einen sonderbaren Eindruck machen muss. Die gleiche Uebertreibung wird den mittelalterlichen Mustern zu Theil, die sich nur in der Länge wiederholen, in der Breite zuweilen die ganze Bahn einnehmen. Wie gross muss man sich die Zimmer denken, denen diese Stoffmuster angemessen sein sollen.

Die mittelalterlichen Motive, welche die französische Industrie noch vor sechs Jahren zurückwies, sind heute keineswegs selten und zwar auf den Möbelstoffen in Wolle wie auf den reicheren in Sammt, Seide und mit Gold. Allerdings sind auch hier überwiegend jene beiden Seiten des französischen Geschmackes, der Blumennaturalismus und die Decorationsweisen des achtzehnten Jahrhunderts; wir sehen den ganzen Seidenhof von Lyon

mit zahlreichen und glänzenden Beispielen davon erfüllt. Aber neben ihnen macht sich die modernste Richtung der stilisirten Ornamentation, sowohl nach den Vorbildern des Mittelalters wie nach denen der Renaissance, und ganz insbesondere auch der letzteren, in überraschender und mitunter in höchst gelungener Weise geltend.

Die Lyoner Fabrik von Tassinari und Chatel zeigt uns die kostbarsten Sammtstoffe in Venezianer Art des 16. und 17. Jahrhunderts von ausgezeichneter Schönheit, sowohl solche mit grossgeschwungenen, farbenreichen Blumen, als in kleineren und einfacheren, z. B. schwarzen Mustern, alles in Sammt auf blassgelbem oder weissem Atlasgrund. Bei anderen Stoffen zieht sich nur linienartig in lichtem Atlas ein mittelalterliches Muster durch dunklen Sammtgrund. Diese Leistungen der Fabrik sind in höchstem Grade anzuerkennen und stellen sich dem Schönsten an die Seite, was uns die Ausstellung auf industriellem Gebiete sehen lässt.

Was einerseits gediegene Pracht, andererseits edle, vornehme Einfachheit sagen will, das kann nicht besser ausgedrückt werden als durch diese Stoffe, vor denen die übrige und bisherige französische Ornamentation wie Aeusserungen eines künstlerischen Schwindelgeistes erscheinen. Neben Tassinari und Chatel hat auch die Fabrik von Lamy und Giraud ähnliche Arbeiten ausgestellt und Einzelnes findet sich auch noch bei anderen Fabrikanten.

Minder glücklich sind die französischen Seidenfabrikanten in der Benützung des Orients, wobei ihnen

China als hauptsächlichste Quelle dient. Man sieht schon hieraus, dass es ihnen mehr um das Barocke und Auffallende zu thun ist als um die Schönheit. So imitiren sie — und es sind hier verschiedene Häuser zu nennen, z. B. das genannte Haus Lamy und Giraud oder Mathevon und Bouvard oder Poncet und Morel — auf diesen Seidenstoffen die eigenthümliche Art der chinesischen Landschaften, die ohne Horizont von unten nach oben aufsteigen, mit Gewässern und Inseln, Bergen und Häusern, Brücken und Bäumen, Wandernden und Fahrenden, oder sie benützen die phantastischen Drachen und den Hund des Fo als wiederkehrendes Motiv, oder sie verpflanzen gar die ganze Ornamentation der alten chinesischen Zellenschmelzgeräthe mitsammt den goldenen Cloisons, mit denen sie die ganze Fläche netzartig überziehen, auf das Gewebe. Das giebt denn wohl hübsche, farbige Effecte auf dem schillernden Seidenstoff, aber das Bizarre waltet doch vor und beherrscht den Eindruck. Eben so wenig sind die Imitationen der indischen Goldstoffe, die uns z. B. Espiard vorführt, gelungen, theils weil das feine Muster zu sehr französisirt worden, theils weil die Farben zu modern sind. Der Effect ist daher ein französischer und kein indischer.

Natürlich sind auch diesmal die Franzosen mit der höchsten Spitze ihrer Weberei, mit den Gobelins, darin sie heute keinen Concurrenten haben, möglichst glänzend erschienen. Wir finden ihre Beispiele an zwei Orten der Ausstellung, in der Kunsthalle unter den Gemälden wie im Industriepalast unter den Geweben

und Möbeln. Und in der That sind dies die zwei Seiten, auf welche die Gobelins Ansprüche erheben: sie wollen zu einem Theil reine Kunstwerke sein, zum andern dem Gebrauche dienen.

Sie trachten daher einerseits in figürlichen, religiösen, historischen, allegorischen Darstellungen die höchsten Aufgaben der Kunst zu lösen, andererseits überziehen sie Sophas und Sessel. Das liesse man sich noch gefallen, wenn die Decoration für beide Zwecke aus einander gehalten würde: so wie sie sind, wie sie gegenwärtig von den Franzosen behandelt und gebraucht werden, sind die Gobelins mehr ein Zwittergeschlecht, nicht Kunst, nicht Industrie. Es ist wahr, die Leistungen der nationalen Fabriken von Beauvais und Paris, wie wir sie in der Kunsthalle sehen, sind in ihrer Art bewundernswerth und es ist des genauen Studiums würdig zu sehen, wie die Reinheit des Contours, wie durch das Ineinanderlaufen der Fäden der Schmelz der Farben erreicht worden; immer aber ist der Weber, mag sein Verdienst auch gross genug sein, seinen Namen auf die Arbeit zu setzen, doch nicht der erfindende Künstler; sein Werk bleibt Copie und gehört somit nicht in die Reihe freier Kunstwerke. Ein Maler ersten Ranges wird niemals daran denken, seine Erfindung statt mit dem Pinsel auf der Leinwand oder auf der Mauer mit eigener Hand im Gewebe ausführen zu wollen. Ist der Weber selbst der Erfinder, so wird seine Erfindung auch nur von untergeordneter Bedeutung sein. Es sollte daher dieser Industriezweig nie aus dem Auge verlieren, dass es

sich bei ihm immer nur um Decoration, nicht um Concurrenz mit der freien Kunst handelt und handeln kann.

Noch verkehrter in jedem Falle ist der Vorgang der Privatfabriken, wie von Aubusson, wie der von Duplan, von Mourceau, von Braquenié. Irren sie mit den Staatsfabriken darin, dass auch sie es versuchen, Gobelinsbilder zu schaffen, zu denen sie sich mehr genrehafte Gegenstände aussuchen, so ist das Verfehlteste, was sie thun können, ja das Verkehrteste vielleicht in der ganzen französischen Kunstindustrie, dass sie mit diesen genrehaften Bildern, mit tempelgeschmückten historischen Landschaften die Sessel und die Sophas in ihrer runden Polsterung überziehen. Wird das Bild selbst hiedurch geschädigt, indem die Rundung die Perspective zerstört, so ist die Verwendung oftmals wider allen Geschmack und Anstand. Es ist merkwürdig, dass der sonst so feinfühligen französischen Kunstindustrie gerade hier, wo sie auf ihrer Spitze am feinsten fühlen sollte, alle Delicatesse, aller Verstand abgeht. Und es handelt sich hier nicht um vereinzelte Fälle, sondern die von verschiedenen Fabriken zahlreich aufgestellten Gegenstände beweisen, dass der Unsinn bereits zum Princip geworden. In diesem Punkte ist es für die übrige Welt ein Glück, dass Frankreich darin keinen Concurrenten hat. Hoffentlich wird ihm auch ferner dieser Ruhm gelassen werden.

XXXVIII.

Leinengewebe.

Wir haben in diesem und dem folgenden Artikel von zwei Arten der Weberei oder vielmehr des Gespinnstes zu reden, die sich darin gleichen, dass sie sich beide abwehrend gegen die Farbe verhalten, von den Leinengeweben und von den Spitzen. Ihre Kunstmittel sind die bescheidensten von der Welt; die eine zeichnet nur weiss auf weiss und macht durch mattes Ornament auf blanker Fläche oder umgekehrt ihre Decoration sichtbar, die andere hat gar nur die dichtere oder dünnere Lage der Fäden und ihren verschiedenen Lauf zur Verfügung. Und doch sind beide trotz dieser überaus effectlosen Mittel Stolz und Freude unserer Hausfrauen, Lust und Entzücken unserer Damen.

Bei der Leinwand wenigstens brauchte das nicht gerade so zu sein, und es war auch nicht immer der Fall. Vor Zeiten wetteiferten Stickerei und Weberei, das leinene Haus- und Tischzeug mit echten, wäschehaltigen Farben zu verzieren, und die edelsten Damen füllten die Stunden ihrer Musse mit der Stickerei ihres Leinenzeuges aus. Manch tüchtig Stück dieser Art von festem Faden ist uns selbst noch aus dem Mittelalter

erhalten, das sich mit farbigen Ornamenten in Blau und Roth, mit Arabesken und Thierfiguren schmückt, selbst mit figürlichen Scenen, die nicht selten die Brautwerbung in Ernst und Scherz behandeln. Heute sind es allein die Bäuerinnen in Nord und Süd, in Ost und West, die an diesem Schmuck ihres Hauslinnens festgehalten haben; die Ausstellungen von Schweden und Norwegen, von Russland, Ungarn, Rumänien und anderen Ländern zeigen uns zahlreiche Beispiele. Unsere Civilisation dagegen verschmäht solche Zierde.

Als im Lauf der letzten Jahrhunderte die Farbenlust sich allmälig verlor, die Kunst so zu sagen ergraute, da gab auch alle für den Gebrauch des Hauses bestimmte Leinwand die farbige Decoration auf. Wie Geschmack überhaupt keine Stätte mehr in unserer Wohnung fand, in der vornehmen nur der Flitter noch galt, in der bürgerlichen die Entsagung oder im günstigsten Falle die Solidität, so war die Hausfrau zufrieden, wenn sie den Kasten mit »schneeigem Lein« gefüllt sah. Hatte sie als Brautmutter für eine Ausstattung zu sorgen, so prüfte sie mit den Fingern die Festigkeit des Gewebes oder die Feinheit des Fadens, um die Art der Verzierung aber kümmerte sie sich nicht. Die Kraft und die Weisse des Gewebes thaten ihre Schuldigkeit auf dem Tische; das andere war Nebensache, war gleichgültig oder unbekannt.

In Folge dessen musste nothwendig auch der Industrie die Decoration dieser Gewebe eine völlig gleichgültige Sache werden und sie behandelte sie danach. Regelmässige Tupfen, die sich über die Fläche hin zer-

streuten — und das war sogar noch die beste Art — nahmen wenigstens die Einförmigkeit; an ihre Stelle trat auch wohl eine sich wiederholende Krone oder ein Wappen, wenn die Arbeit auf adelige Bestellung geschehen war; sonst decorirte man entsprechend dem naturalistischen Geschmack mit Blumen, Blättern, Ranken und Kränzen, wobei denn mit dem höchst unvollkommenen Mittel der Darstellung die Naturnachahmung eben so unvollkommen zur Erscheinung kommt. In solcher Gestalt war die Decoration in der That eine gleichgültige Sache, und es war bei Wahl und Kauf kaum der Mühe werth, davon Notiz zu nehmen.

Indessen da heute wieder allgemein der Verzierungskunst die Aufmerksamkeit zugewendet ist, so kann sich ein so geschätzter Industriezweig, ein so wichtiger und bedeutender Gegenstand des häuslichen Bedarfs wie das Leinenzeug dieser Strömung der Zeit nicht länger entziehen, und unsere Frauen, die heute mit wenigen und seltenen Ausnahmen noch widerstreben, werden gezwungen sein, auch von der Verzierung Notiz zu nehmen, ja selbst mit einer farbigen Decoration sich zu versöhnen. Wem einmal das coloristische Gefühl aufgegangen ist, wer einmal eine Ahnung davon erhalten hat, dass die weisse Fläche der gedeckten Tafel einen Uebergang zu ihrer dunklen Umgebung braucht, der wird sich auch hier nach der Farbe sehnen und wird dann gern zugeben, dass der Tischdecke die Servietten folgen müssen und dass auch den Handtüchern eine farbige Bordüre sehr gut steht.

Dass dies keine blossen Theorien oder frommen Wünsche mehr sind, das lehrt uns unsere Weltausstellung. Wir sehen bereits mancherlei Versuche von sehr verschiedener Seite her, der künstlerischen Ausstattung der Leinwand zu Ehren und Ansehen wieder zu verhelfen, eben sowohl in der Richtung das Ornament weiss auf weiss zu veredeln, als ihm Farbe hinzuzufügen.

Freilich ist dieser Industriezweig auf der Ausstellung nicht so vollständig erschienen, um eine genügende Uebersicht vom Stande der Dinge zu gewinnen; was wir aber sehen, ist lehrreich gerade in der angedeuteten Richtung. England und Irland sind mit ihren Leinwanddamasten nur schwach vertreten und die ausgestellten Beispiele lassen nichts von den verschiedenen Versuchen sehen, die wir von dorther kennen, mehr Charakter in die Zeichnung zu bringen. Als Hauptaussteller erscheint C. Pegler in Leeds, zum Theil mit grossen Decken, auf denen die Zeichnung in weiss auf gelblichem Grunde ausgeführt ist. Seine Ornamente sind bedeutungslos; Thiere wie Vögel und Hirsche, sodann Landschaften, die hinzugefügt sind, erhöhen den künstlerischen Werth in keiner Weise. Andererseits ist diesem englischen Industriezweige nachzurühmen, dass er nicht wie die übrigen Länder mit Paradestücken der Technik aufgetreten, die um so weiter von ihrem Ziele sich entfernen, je mehr Anstrengung und Mühe sie gekostet haben.

Solche Paradestücke führt uns Frankreich vor Augen, daneben aber auch Versuche zu bedeutungs-

vollen Neuerungen. Die Fabrik von Casse et Fils in Lille zeichnet sich in beiden Richtungen aus. Einerseits sehen wir eine ganze Reihe jener technischen Leistungen, die es wohl hauptsächlich auf Blendung für die Ausstellungen abgesehen haben, figürliche Damastgewebe in goldenen Rahmen gefasst und ausgespannt, Genrescenen, historische und allegorische Bilder, weisslich auf ungebleichtem grauen Grunde, da man sie sonst kaum sehen würde, Arbeiten, die zu gar nichts in der Welt gut sind, die als Bilder betrachtet zu schlecht und unvollkommen sind, um irgend Genuss und Befriedigung zu gewähren, auf dem Tische aber nicht gesehen werden, die Wand mit ihrer fahlen Färbung nicht decoriren und somit in keiner Weise den Aufwand lohnen, den ihre Herstellung erfordert. Aber dieselbe Fabrik hat auch eine ganze Reihe Gewebe ausgestellt, die zum wirklichen Gebrauche bestimmt sind, Decken, Servietten, Handtücher, alle mit farbigen Bordüren versehen, in Roth, Gelb, Blau und Violett, die zwar in der ornamentalen Zeichnung kein besonderes Verdienst zeigen, als Vorgang aber bedeutungsvoll sind.

Fast durchgreifender noch erscheinen verschiedene Versuche deutscher Fabrikanten, die aber, unseren deutschen Hausfrauen zu Gefallen, mehr dahin gehen, die Zeichnung weiss auf weiss zu veredeln. Wenn das rein ornamental oder decorativ geschieht, sei es auch mit bescheidener Figurenanwendung, so ist das für dieses Genre immerhin der richtige Weg. Man kann aber darin zu weit gehen und wenn man figurenreiche, mythologische, historische, allegorische Compo-

sitionen auf einer Leinwanddecke darstellt, so macht man eben viele Mühe und Arbeit umsonst, da diese Decke wieder dazu bestimmt ist, mit Schüsseln und Tellern besetzt zu werden. So wird die Decoration, abgesehen davon, dass sie sich als Damast immer nur unter gewissem Lichte und selbst dann nur theilweise zeigt, auch in dem einzigen Falle nicht sichtbar, wo es allein möglich wäre: wenn sie auf dem Tische liegt.

Eine Damastdecke, wie wir sie z. B. von A. Auerbach in Sorau ausgestellt sehen, die Darstellung der Kaiserzusammenkunft bei Sedan, ist einfach eine Lächerlichkeit, theils wegen ihrer Bestimmung oder vielmehr Bestimmungslosigkeit, da doch die Tischdecke kein monumentaler Gegenstand und auch kein Bild ist, theils wegen der gänzlichen Unzulänglichkeit der Darstellung, des Materials und seiner Mittel für solche Gegenstände.

Aus demselben Grunde sind auch die bei weitem besser componirten und ausgeführten Decken bei Prölls Söhnen (in Dresden und Gross-Schönau) verfehlt, obwohl hier Historienmaler und Architekt zur Erfindung und zum Arrangement herbeigezogen sind. Wir erkennen eines Jeden Arbeit an, aber sie ruht auf verkehrtem Princip. Andere rein ornamental und in dieser Weise gut verzierte Decken derselben Fabrik ziehen wir vor. In derselben Richtung, aber mehr Nachdruck auf die ornamentale und decorative Seite legend, bewegt sich eine zweite Dresdner Fabrik von Joseph Meyer mit sehr anerkennenswerthem Streben. Sie ist auch, so viel wir sehen, die einzige deutsche Fabrik, welche farbige Bordüren und zwar in Blau bei Tischdecken und Servietten

versucht. Die ausgestellten Beispiele erscheinen im Effect vollkommen gelungen und zeigen zugleich eine Schwierigkeit, welche in der Verdopplung der Farbe in den Ecken liegt, überwunden, allerdings in einer etwas mühsamen Technik, die wohl noch eine andere Lösung wünschenswerth erscheinen lässt.

Mit Versuchen dieser Lösung in Roth und Blau hat sich auch eine österreichische Fabrik, die von Regenhart, beschäftigt. Leider sind die Beispiele, die, sehr hübsch in der Zeichnung, das Uebel wenigstens annähernd aufheben, als zu spät fertig geworden, nicht auf der Ausstellung erschienen. Hier zeigt die Fabrik als Haupt- und Paradestück zahlreicher Gegenstände ebenfalls eine figürliche Weberei, das Heidenröslein nach Kaulbach, wohl das mühsamste und auch vollendetste Stück in seinem Genre auf der Ausstellung; nichtsdestoweniger fällt es derselben Verurtheilung anheim wie die ähnlichen französischen und deutschen Beispiele.

Eine andere österreichische Fabrik, die von Oberleithner, welche mit eben so sonderbarem wie anspruchsvollem Arrangement die höchsten Erwartungen und Anforderungen hervorruft, ohne sie durch ihre Leistungen zu befriedigen, bringt uns einige schwache Paradestücke, in keiner Weise aber sachgemässe Zeichnung oder irgend eine Neuerung in der Richtung der Zeit. Dagegen betritt die Fabrik von A. Küfferle mit Hülfe der Ideen von Storck entschieden neue Wege. Ein grosses, für den kaiserlichen Hof bestimmtes Tafeltuch, das wir schon auf der Ausstellung des österreichischen Museums bei der Eröffnung seines neuen Gebäudes sahen, ist

auf den beiden Langseiten mit breiter rother Bordüre geschmückt, weicht aber so der technischen Schwierigkeit der Ecke aus und lässt diese Frage ungelöst.

Bedeutungsvoller erscheint noch der Versuch, den farbigen Leinendamast als Vorhangstoff und Wandbekleidung zu verwerthen. Die Beispiele in Blau, Gelb, Grau und Roth mit Sternmuster in mehr oder minder breiter Bordüre glänzen wie Seide und erscheinen völlig gelungen. Da sie den Vorzug der Billigkeit bei einem sehr soliden Material haben, so ist nicht zu bezweifeln, dass diese Art, mit Energie angefasst, sich rasch im Publicum Eingang verschaffen würde. Es ist aber nothwendig, dass die Beispiele, die wir sehen, nicht eben vereinzelt und damit blosser Versuch bleiben, sondern dass sie, wie es sich für den Grossindustriellen geziemt, sofort in gewisser Mannigfaltigkeit der Muster und in ergiebiger Menge auf den Markt geworfen werden. Nur dann erobern sie sich die Gunst des Publicums, das, weil unsicher im Geschmack, den blossen Versuch, die ihm fremde Neuerung als eine auffallende Erscheinung zurückweist.

Man erkennt aus diesen verschiedenartigen Bestrebungen, so unvollkommen und ungenügend im Resultat sie noch sein mögen, mit voller Sicherheit die Zukunft dieses Industriezweiges. Wenn man nach Mustern für die farbige Verzierung sucht, so verweisen wir auf zahlreich erhaltene Arbeiten des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts so wie auf die Stickmusterbücher dieser Periode. Vor allem fliesst aber die schönste Quelle der entsprechendsten Motive in der nationalen Haus-

industrie. Russland hat dieselbe auch, worauf wir schon früher in der ersten Abtheilung unserer Besprechungen aufmerksam gemacht haben, benützt. Das Haus Grisenko in Petersburg führt uns eine Reihe solcher in Roth verzierten Damastgewebe für Tisch und Toilette vor, welche, den bäurischen Arbeiten nachgebildet und im Material verfeinert, vollkommen der Aufgabe entsprechen. Das Beispiel könnte überall, ganz insbesondere auch in Oesterreich, nachgeahmt werden.

XXXIX.

Spitzen.

Von den Versuchen, welche die Leinwand macht, heute wieder zu einer gewissen farbigen Decoration zurückzukehren, muss man bei den eigentlichen Spitzen gänzlich absehen. Wir werden nur ähnliche Versuche bei den Spitzenvorhängen finden. Wir erinnern uns allerdings von der letzten Pariser Ausstellung her grosser buntfarbiger Spitzenshawls, als wenn es auf eine Imitation indischen Colorits abgesehen gewesen wäre, auf der Wiener Ausstellung aber sind sie nicht erschienen und daher wohl wieder verschwunden. Bei dem, was man echte Spitze nennt, was durch die Handarbeit, durch das Klöppeln oder die Nadel entstanden, handelt es sich entweder um weiss auf weiss oder schwarz auf schwarz.

Es tritt dafür ein anderes Moment der Decoration in Mitwirkung, da die Spitze eben durchsichtig ist: die Unterlage nämlich, sei es nun der farbige Kleiderstoff, sei es die menschliche Haut mit ihrer Weisse, mit ihrem Glanz und Schimmer. Nicht wenig, ja sogar besonders beruht hierauf der Reiz der Spitze, und es liesse sich wohl bei der Ornamentation darauf Bedacht nehmen.

Die Spitze hat sich aber von jeher wenig darum bekümmert gehabt, und sie konnte es mit einem gewissen Rechte, da sie in den selteneren Fällen ausgespannt getragen wird, vielmehr stets flatternd und faltig erscheint, was ja auch gemäss ihrer Luftigkeit, Leichtigkeit und Zartheit ganz in der Ordnung ist. Eben so wenig hat aber auch hierauf die Decoration Rücksicht genommen.

Nur im Anfang ihrer Geschichte, in der zweiten Hälfte des sechszehnten und im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, zu jener Periode, deren erhaltene Ueberreste wir gewöhnlich als venezianische Spitzen bezeichnen, befand sich die Spitze in Einklang mit ihrer Bestimmung. Sie diente entweder als »Kante«, ein Ausdruck, der sich noch heute erhalten hat, und bildete in der That am Gewand, am Kragen eine Kante, einen Saum mit vortretenden »Spitzen« (»Zähnen«, dentelles) oder sie zeichnete auf der Unterlage ein schönes regelmässiges Muster. Davon haben sich die Traditionen nur in der volksmässigen oder nationalen Spitze erhalten.

Seit den Zeiten aber, dass die Brabanter Spitze die anderen im Rufe überholte, war das Ziel stets die grösstmögliche Feinheit, Zartheit und Mühsamkeit mit der Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der zierlichsten Muster, wie sie nur die Technik gestattete oder hervorrief. Dabei hat die sogenannte alte Spitze den Vorzug eines, man möchte sagen, körnigen, soliden Materials, welche Eigenschaft von der heutigen Fabrikation bei gleicher Feinheit nicht erreicht wird. Aber

die Schönheit der Zeichnung ist darüber seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gänzlich zu Grunde gegangen; die Muster der alten Spitzen haben seit dieser Zeit äusserst geringen Kunstwerth, ja es gibt alte, geschätzte und hoch gezahlte Kanten von Mecheln und Valenciennes, bei denen die Zeichnung kindisch unbeholfen ist. Das kommt mit daher, dass die Schönheit oder vielmehr der Werth dieser Spitzen so viel von den technischen Varianten abhängig ist, welche ihnen Hand und Geschick der Klöpplerin oder Näherin allein zu geben vermag und die oft Folge augenblicklicher Eingebung sind. Der Kunstzeichner ist daher bei Seite geschoben und die Spitzenarbeiterin gezwungen, ihre Zeichnung sich selber zu machen.

Das ist nun wohl heute wieder in der Hauptsache anders; die eigentliche Modespitze — wir brauchen diesen Ausdruck im Gegensatz gegen die localen oder nationalen Traditionen aus alter Zeit — hat ihre Zeichner wieder erhalten, und es wird sogar ein besonderer Werth auf das Muster gelegt, ohne dass jedoch der ästhetische Standpunkt viel verrückt wäre. Die Spitze decorirt sich so zu sagen selber, d. h. ohne alle Rücksicht auf Gebrauch und Bestimmung, dagegen mit besonderer Rücksicht auf die feinen Varianten der Technik, ob Grund und Muster in dieser oder jener der vielen Arten ausgefüllt werden.

Die modische Spitze ist zugleich unter den Einfluss des französischen Geschmacks gerathen, und dieser bedingt speciell den Charakter der Zeichnung, und zwar in einer Weise wie kaum bei einem anderen Zweig

der Kunstindustrie. Entsprechend der französischen Vorliebe ist es denn auch die Pflanze, die Blume, die Ranke in naturalistischer Gestaltung, welche auf tüllartigem Grunde alle modischen Spitzenarbeiten bedecken, die grossen Shawls und Echarpen, die Schleier, die Krägen, die Barben, die Schirmdecken u. s. w., die weissen Spitzen wie die schwarzen. Natürlich, da das Material bescheiden in seinen Mitteln ist, so ist die erreichte Naturtreue eine sehr unzulängliche und die Zufälligkeit in der Zeichnung, welche der Naturalismus verlangt, dient nur dazu, das Muster, das mit Bouquets und Ranken oft grosse Dimensionen annimmt, unklarer zu machen. Wird der Gegenstand dann noch gefaltet getragen, so wird die Zeichnung vollends unkennbar. Bei diesen Uebelständen ist es die Aufgabe eines guten Spitzenzeichners, neben der Abwechslung und der Wahrung der verschiedenartigen technischen Varianten, wie sie die Nadelarbeit zulässt, das Muster bei grösster Feinheit und bei grösstem Reichthum des Details doch möglichst klar, deutlich und rein zu halten. Wir finden in den brillanten Ausstellungen der französischen und belgischen Spitzenfabrikation höchst bewunderungswürdige Lösungen dieser schwierigen Aufgabe, aber auch gewiss eben so oft unklare, unruhige und somit verfehlte Zeichnungen.

Wo es gut und angemessen gemacht worden, da ist durch eine Art von leichtem Ornament, das nur zu oft architektonischen Charakter annimmt, eine breite Bordüre abgetheilt und sonst die Fläche zerlegt oder arrangirt, und alsdann sind Blumen, Gräser,

Ranken gefällig und zierlich wie mit leichter Hand hineingestreut. Solche Beispiele sehen wir bei der Firma Dolfus, Mouny & Fils, so wie auch bei der »Compagnie des Indes« und ebenso bei den belgischen Fabrikanten.

Nicht anders erscheinen die deutschen und österreichischen Spitzen von beiden Seiten des Erzgebirges, für deren Hebung in jüngster Zeit sehr vieles geschehen ist und noch ferner geschieht. Die Ausstellung der sächsischen Schule, welche ein bewundernswürdiges Hauptstück der Nadelarbeit aufweist, so wie die reiche Auswahl, welche uns die österreichischen Fabrikanten Stramitzer & Reuter und Ullmann in Neudeck vorführen, zeigen die volle Abhängigkeit vom französischen Geschmack, obwohl man hätte erwarten sollen, dass man, wie auf so manchem anderen Gebiete, so auch auf diesem selbstständig vorgehen würde, zumal die französische Art principiell nicht für richtig zu erachten ist. Allein es ist ein anderer Umstand, der dies verhindert und den Fabrikanten einstweilen in der Abhängigkeit von Paris erhält. Dies ist der Mangel an geschickten Zeichnern, welche hinlänglich Kenntniss in aller Technik, in all den feinen Varianten der Spitzenarbeit besitzen, um reiche und ausführbare Muster zugleich zu schaffen. So kommt für diese Arbeiten nicht bloss der Geschmack, auch die Zeichnung selbst von Paris. Uebrigens ist diese österreichische Ausstellung, insbesondere auch die von Stramitzer besorgte Collectivausstellung höchst lehrreich und beachtenswerth.

Neben dieser Modespitze, welche in der heutigen Spitzenfabrikation durch Grossartigkeit und Ausdehnung durchaus den Vorrang behauptet, hat sich noch traditionelle Spitzenarbeit erhalten, theils industriell, theils im Volke und im Hause für den eigenen Gebrauch. Der letzteren, der nationalen Arbeiten, haben wir schon mehrfach zu gedenken gehabt; die bedeutendsten unter ihnen sind wohl die schwedischen. Von der industriellen Art sind leider die spanischen so gut wie gar nicht auf der Ausstellung vertreten; ein einziger Shawl reicht nicht hin, uns von ihrem Charakter einen Begriff zu geben. Bedeutender sind die irländischen Guipurespitzen erschienen, deren ornamentale Zeichnung in der Weise der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurzelt. Es sind keine reinen Ornamente mehr, wie sie noch in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts in Uebung standen, und sie leiden heute noch mehr durch die Pflege, welche der irländischen Spitzenfabrikation gewidmet wird und die, commerziell wohl sehr nützlich, künstlerisch sie zu unreinerer und unklarerer Zeichnung führt. Auf demselben Wege scheinen sich leider die Malta-Spitzen zu befinden, welche vor wenigen Jahren noch die schönsten regelmässigen Muster in Weise der venezianischen Spitzen darboten.

Während sich so die feinere und kostbarere Spitzenfabrikation immer weiter von der ältesten und besten Art entfernt, kehrt die unechte Spitze, die Maschinenspitze, auffallender Weise zuerst wieder zu ihr zurück. Wir meinen damit nicht die Nachahmungen der alten Kanten von Mecheln und Valenciennes, wie wir sie

bei verschiedenen englischen, französischen und belgischen Ausstellern sehen, denn diese Spitzen, welche noch etwas von dem gezähnten Rande bewahrt haben und als Besatz dienen, sind mit ihren eingestreuten, lahm gezeichneten Blumen künstlerisch werthlos. Wir meinen damit jene weissen, gelblichen oder schwarzen Spitzen, welche die Mode heute zahlreich als Besatz der Kleider verwendet oder auch bei Bettzeug und Vorhängen und sonst als Borten zu verwerthen weiss. Mit ihren regelmässigen, sternförmigen Mustern, mit ihren Zähnen und Zacken um den Rand zeigen sie eine auffallende Annäherung an die alte Art, und die Motive scheinen nicht selten den alten Musterbüchern entnommen. Uebrigens ist uns ja auch die alte venezianische Spitze in zahlreichen Beispielen erhalten. Man findet Hinneigung dazu in der Spitzenfabrikation eines jeden Landes, insbesondere nennen wir aber die französischen Fabrikanten Royané & Fils in Lyon und Pergeron in Aupuy, so wie Marton in St. Pierre les Calais. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird die Imitation des Alten dabei nicht stehen bleiben.

In der Anwendung der Maschine, deren Zweck und Princip die Wiederholung ist, liegt gewissermassen schon die Regelmässigkeit gegeben und so hätte man bei den Spitzenvorhängen, bei denen die Maschine die Hauptrolle spielt, vor allem ein regelmässiges Muster erwarten sollen. Es ist auch aus anderen Rücksichten hier stilgerecht. Allein der französische Geschmack und die Richtung der Mode haben gerade das Gegentheil hervorgerufen, und so sah man auf der Pariser

Ausstellung von 1867 sowohl bei den Schweizer wie bei den englischen und französischen Arbeiten die gemeinsame Sucht, auf diesen Vorhängen weiss in weiss nicht bloss riesige Bouquets, sondern ganze Vorgrundstudien, Gärten und Landschaften darzustellen, bei aller Künstelei natürlich höchst unvollkommen und höchst unkünstlerisch mit unzulänglichen Mitteln. Von diesen Uebertreibungen scheint man heute glücklich zurückgekommen zu sein; nur einzelne Schweizer Arbeiten, vor allem aber eine deutsche Fabrik von Weiss in Ravensburg, erinnern noch daran. Der Naturalismus ist zwar nicht aufgegeben, aber die Blumen, Bouquets und Pflanzen halten sich bescheidener und wiederholen sich in regelmässiger Stellung. Hierin gleichen sich die englischen und Schweizer Fabrikate vollkommen. Die Schweizer (Zellweger in Trogen und Steiger in Herisau) begehen aber einen anderen Fehler, indem sie die Blumen und Blätter auf diesen zarten und durchsichtigen Geweben in Relief durch dicke Unterlagen erhöhen. Man kann auf ornamentalem Gebiete kaum stärker in die Irre gehen.

Obwohl diese Art naturalistischer Ornamentation den Hauptcharakter bildet, macht sich doch auch hier die Reform in stilistischer Richtung bereits geltend. Einzelne Beispiele finden wir bei englischen Fabrikanten, z. B. Simon May in Nottingham. Für die Schweizer ist es bezeichnend, dass es gerade eine Zeichenschule ist, die Schule des kaufmännischen Directoriums in St. Gallen, welche mit stilistischen Mustern vorgeht, im Gegensatz gegen die gewöhnlichen Arbeiten der

Fabriken. Diese stilisirten Muster sind von zwei St. Galler Fabriken, Kunkler, Jacob & Co. so wie Spiess und Walzer ausgeführt. Am entschiedensten bewegen sich in regelmässiger und stilisirter Zeichnung die beiden österreichischen Fabriken von Damböck und Faber, ganz im Einklang mit der Bewegung der österreichischen Kunstindustrie.

Wieder sind es die Franzosen, welche das Bedürfniss gefühlt haben, auch in die Spitzenvorhänge Farbe hineinzubringen und andererseits statt ornamentaler Decoration sie auch mit Figuren zu verzieren. Sie sind auch um so eher dazu veranlasst, als die Art des Gebrauchs bei ihnen den Vorhang in der Mitte ungebrochen und ungefaltet herunterhängen lässt, während wir überall ihrer zwei vor jedem Fenster zu den Seiten aufbinden und damit alle Zeichnung brechen. Bei der französischen Art bleibt dieselbe ungestört und die einfache Figur sowohl wie die stärkere Betonung durch die Farbe können sich geltend machen. Die Fabrik von Meunier & Co. hat eine ganze Reihe derartiger Gegenstände ausgestellt, welche zeigen, dass das Gebiet des Versuchs bereits überschritten ist und die Mode mitspielt. Wir sehen in der Mitte dieser weissen und klaren Gewebe tanzende Gruppen, Musicirende, pompejanische Motive, Diana auf der Jagd, Venus und Amor und mancherlei andere Motive, von Ornamenten und Arabesken umgeben. Die Zeichnung ist entweder roth oder schwarz contourirt, zuweilen auch die ganze Figur in einem farbigen Stück aufgenäht und die Zeichnung hineingestickt. Man kann nicht sagen, dass diese Art

gerade einen günstigen Eindruck macht; die Figuren erscheinen höchst unvollkommen in ihrer Ausführung und der decorative Effect ist nur sehr gering. Man kann nur sagen, dass sich auf den weissen, durchsichtigen Vorhängen der Fenster das Bedürfniss einer andern Decoration und zumal der Brechung der weissen Fläche durch die Farbe geltend macht: die Art und Weise, wie es die Franzosen auf diesen Beispielen machen, will uns noch nicht als die Lösung erscheinen. In der englischen Abtheilung findet sich noch ein anderer Versuch. Von einer Färberei in Manchester, Steiner & Co., sind die Spitzenvorhänge ganz und gar in Türkischroth gefärbt. Diese Vorhänge, die gesunde Farbe geben und uns des Lichtes nicht berauben, erscheinen uns sehr verwendbar. Der Gedanke ist gewiss gut.

XL.

Die Möbel.

Versetzen wir uns im Geiste um ein bis zwei Jahrzehnte zurück und halten wir Umschau in unseren Wohnungen, wie sie damals waren. Manche Leser, welche die erste Londoner Weltausstellung von 1851 gesehen haben, erinnern sich vielleicht noch des Aufsehens, welches die Leistler'schen Möbeln aus Wien dort machten. Die Arbeiten, eminent in ihrer Art, besonders als Schnitzerei betrachtet, waren im crassesten Rococo gehalten, wie sie nur um Anno 1730 hätten erfunden werden können. In der That bildete damals noch das Rococo, so elend, so abgeschwächt es im Allgemeinen war, den Charakter unseres Hausmobiliars: unsere Tische, unsere Kasten, unsere Sophas und Sessel, alles folgte der geschweiften und gebogenen Linie und zerbrach die Geradlinigkeit und Regelmässigkeit aller Vernunft zum Trotze. Neben dem Rococo nahm damals nur noch das gothische Mobiliar eine gewisse Stellung ein, begünstigt durch den Ueberrest der Romantik des neunzehnten Jahrhunderts, gehalten durch das Bedürfniss alterthümlicher Restaurationen und Einrichtungen,

so wie durch Privatneigungen einzelner Künstler und Kunstfreunde.

Wenn wir heute Umschau halten, so werden wir zwar finden, dass mancherlei von jenem Rococo noch übrig ist. Der alte Hausrath ist nicht sofort abgeschafft und das Handwerk, das für den Bedarf der bürgerlichen Menge arbeitet, sagt sich nicht sogleich von der Schablone los. Ein Anderes aber ist es, wenn wir die Möbel auf der Ausstellung betrachten und das Sonst und Jetzt vergleichen. Hier lässt eben die ordinäre Waare sich nicht mehr sehen oder sie tritt nur zögernd und verschämt in die Concurrenz ein. Die Ausstellung giebt uns den auf den massgebenden Höhen herrschenden Geschmack und lehrt uns die nächste Zukunft kennen.

Von diesem Gesichtspunkt aus können wir sagen, dass das Rococo-Mobiliar auf der Ausstellung verschollen ist; ein einziges Bett von dem Wiener Hassa zeugt noch von verschwundener Herrlichkeit. Ebenso existirt die Gothik nicht mehr, ausser in der kirchlichen Kunst, wenn wir nicht eine bestimmte Richtung des englischen Mobiliars, die aber mehr romanisch als gothisch ist, dahin rechnen wollen. An die Stelle des Rococo sind die Stilarten der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts getreten, Louis XV. und vor allem Louis XVI., an die Stelle der Gothik die Renaissance mit ihren verschiedenen Varianten, von der Früh-Renaissance bis zu Louis XIII., aber nicht als Privatliebhaberei oder Alterthümlerei, sondern bereits als ein veredelter, mo-

derner Geschmack, daher denn auch mehr modernisirt als mit dem Bestreben der Stilreinheit verbunden.

Am meisten hat noch das Sitzmobiliar vom Rococo übrig behalten, namentlich insofern, als es Tapezierarbeit ist. Dies liegt aber mit in seiner Art und weniger darin, dass diese Rococo-Reminiscenz Mode oder Stil sei. Das Sitzmöbel hat mit dem Rococo die geschweifte Structur und auch die geschweifte Polsterung erhalten; letztere ist in der Tapezierarbeit zum grossen Theil auch da geblieben, wo die geschweifte Form des Holzes verschwunden ist. Es ist unsere Bequemlichkeit, die Annehmlichkeit, welche daran festhalten, das Bedürfniss körperlicher Ruhe nach angespannter und aufreibender Thätigkeit.

Wenn wir aber dieses Sitzmobiliar prüfen, einerlei bei welchem Lande, ob in der französischen oder in der österreichischen Abtheilung, deren Ausstellungen darin am reichhaltigsten sind, so werden wir sehr selten auf die charakteristischen Merkzeichen des Rococo stossen, vielmehr eine moderne Phantasie mit grosser Willkür walten sehen, die sich ihre eigenen, mitunter freilich höchst sonderbaren Formen erfindet. Die Motive liegen häufig in der Uebertragung des orientalischen Divans auf unseren Einzelsitz, der zum Rücken dann Seitenlehnen erhält, zuweilen auch nicht, in allen Fällen aber sich mit mehr oder minder reicher Posamentierarbeit schmückt.

Wirkliche und eigentliche Rococoformen, übrigens auch schon der letzten Zeit angehörig, sieht man nur bei den französischen Sesseln und Sophas, die mit

Gobelins überzogen sind. Ein anderes Genre moderner Phantasiemöbel, ursprünglich französischer Herkunft mit Benützung chinesischer Motive, sind die kleinen, brechlichen, dünnstäbigen Sessel, gepolstert oder mit Rohrgeflecht, das Holzwerk lackirt in Schwarz oder Roth mit Vergoldung, Sessel, die keinen Vorzug als den ihrer Leichtigkeit und Beweglichkeit haben. Man sieht sie heute häufig in die Formen von Louis XVI. gekleidet, aber in ausserordentlich verdünnten Dimensionen, wie sie jene Zeit nicht kannte.

Wo die höchsten Ansprüche erhoben werden, da sucht man auch die Aufgaben für das Sitzmöbel, wenn nicht im Stil, doch im Geiste der Renaissance zu lösen. Selbst Frankreich macht hievon nicht vollständig eine Ausnahme. Wie wir unter seinen kostbaren Geweben die schönsten Renaissance-Motive in gelungener Weise benützt sehen, so finden wir auch bei verschiedenen Ausstellern Renaissance-Sessel von grosser Schönheit, zum Theil kostbar mit Goldstoff bekleidet, zum Theil einfach in Form und Farbe, aber von der gediegenen Art des 16. Jahrhunderts. Auch was Deutschland Gutes im Sitzmöbel wie überhaupt im Mobiliar ausgestellt hat, gehört weitaus, wie schon früher berichtet worden, der Renaissance an. Ebenso arbeiten die ersten Fabrikanten Oesterreichs alle in dieser Richtung, hie und da ein bischen gräcisirend, sobald sie unter den Einfluss bestimmter Architekten gerathen, jedoch ohne in dieser Beziehung Nachhaltigkeit und Zukunft zu haben.

In der Ausstellung von Schönthaler, von Fr. O. Schmidt, von Dübell, auch bei einzelnen Tapezierern, wie Backé, finden wir eine grosse Zahl vortrefflicher und gelungener Sitzmöbel in Geist und Stil der Renaissance, so vorwiegend, dass offenbar die Richtung des modernen Geschmacks hierhin geht. Wenn die Franzosen in der Mehrzahl noch widerstreben, so werden sie entweder diesen Widerstand aufgeben und umkehren müssen oder in Zukunft isolirt bleiben. Alle diese Arbeiten, die deutschen wie die österreichischen, sind bereits völlig unabhängig von ihnen.

Noch mehr und entschiedener tritt das Vorwalten der Renaissance in den Möbeln von mehr structiver Art, in den Standmöbeln hervor, wie wir das ganze Genre der Kasten, Credenzen, Tische u. s. w. im Gegensatz gegen die Sitzmöbel bezeichnen wollen. Doch stellen sich ihm andererseits, wie wir schon angedeutet haben, die Stilarten vom Ende des 18. Jahrhunderts, insbesondere Louis XVI., mit Entschiedenheit gegenüber, und zwar so, dass sich das eine oder andere Land vorwiegend diesem oder jenem Stile zuneigt. Mit diesen beiden Stilen stehen auch zwei verschiedene Kunstarten in Beziehung, die Reliefschnitzerei und die eingelegte Holzarbeit. Was der Renaissance folgt, strebt nach geschnitztem Ornament, was dem 18. Jahrhundert angehört, färbt sich bunt in eingelegter Holzarbeit. Zwischen beide treten nun die Ebenholzkästen und Cabinette mit eingelegtem Elfenbein, deren Muster vorzugsweise in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts liegen. Wie früher, so werden auch jetzt diese Arbei-

ten besonders in Italien, in Venedig, Mailand und anderen Städten gemacht.

Italien hat uns auch die bedeutendste und grösste Ausstellung davon gesendet; ein reizender kleiner Kasten von Pazzi in Rom, cin grösserer von Pagliani in Mailand sind vortreffliche Leistungen darunter. Ein ganz vorzügliches Stück findet sich auch in der englischen Abtheilung von Jackson & Graham.

Frankreich hat uns unter dem letzten Empire die Vorliebe für Louis XVI. wieder gebracht und hält noch heute daran fest. Bei ihm finden sich daher vorzugsweise die Möbel in diesem Stil und somit auch die Marqueteriearbeiten. Bekanntlich haben diese Möbel bei übergrosser Zierlichkeit etwas Steifes und Gestelztes, und diesen Charakter wird man auch heute an ihnen wieder finden.

Die vergoldete Bronze, welche zur Montirung dient, erhöht noch denselben. Die eingelegten Verzierungen — ich verweise insbesondere auf die Ausstellung der Pariser Fabrik von Gœckler — sind meist zart in den Farben und zum Theil sehr zierlich in der Zeichnung; die Gegenstände sind antikisirende Ornamente, Medaillons mit Emblemen, zum Theil auch Figuren, besonders mythologisch-allegorischer Art, wie das auch gegen den Ausgang des vorigen Jahrhunderts die Mode war. Eine Nebenstellung nimmt Diehl mit seinen Möbeln ein, bei denen figürliche Bronzereliefs in das Holz eingelegt sind, unseres Erachtens weder eine glückliche, noch natürliche Verbindung.

Neben Louis XV. und XVI. ist bei den Franzosen aber auch die Renaissance vertreten und zwar mehr noch bei dieser Art des Mobiliars als bei den Sitzmöbeln. Das ist in diesem Fall schon alter Brauch. Französische Credenzen, Bücherkasten in Renaissance-Art sind schon von allen Ausstellungen her berühmt und der Stolz der französischen Ebenisterei. Sie fehlen auch diesmal nicht, so wenig wie die alten Namen, unter denen wohl Fourdinois seit der Pariser Ausstellung von 1867 den ersten trägt. Vielleicht kann man bei diesen Möbeln, wenn uns das Gedächtniss nicht täuscht, eine Veränderung darin wahrnehmen, dass sie schwächer in den Profilen, zarter und magerer in den Gliedern geworden und nicht in gleichem Masse mit geschnitztem Relief verziert sind. Wo solche Schnitzerei vorhanden ist, da ist sie auch mit demselben, wenn nicht noch verstärktem Raffinement behandelt, das früher schon an diesen französischen Arbeiten verschiedentlich getadelt worden. Dieses überaus fein gezeichnete und modellirte Ornament wird als Metall betrachtet, ciselirt, gefeilt, polirt oder wenigstens so abgeglättet, dass es ganz seinen Holzcharakter verliert. Es ist auch hier wieder auf Fourdinois und neben ihm Roudillon zu verweisen. Ersterer bringt unter Anderem ein geschnitztes Tableau von allerdings wunderbarer Vollendung und Feinheit. Als ein Beispiel von französischer Renaissance mit abgeschwächten Gliedern und Profilen führen wir eine geschnitzte Credenz bei Guerre Frères an.

Gerade in dieser Beziehung bilden die italienischen geschnitzten Renaissance-Möbel den ausgesprochensten Gegensatz zu den französischen. Sind diese fein, geleckt, zart, eingezogen in den Profilen, so sind jene virtuos, kräftig, weit vortretend in den Gliedern, als echte Holzarbeit frei und breit behandelt. Sie haben ausserdem noch den Vorzug, dass sie sich reich mit Figuren schmücken, ein Schmuck, der in der französischen Ebenisterei wie auch in anderen Zweigen, z. B. der Goldschmiedekunst, mehr und mehr zurücktritt. Bei den italienischen Möbeln sind die Figuren je nach dem Stil in flacherem Relief, wie bei der Frührenaissance, gehalten oder treten selbst ganz frei als Karyatiden heraus, wie bei einem Camin von den Brüdern Panciera-Besarel, oder halten mehr die Mitte im Stil der Hoch-Renaissance, wie bei den Arbeiten aus der Anstalt von M. Guggenheim in Venedig.

Wo es bei kleineren Arbeiten, z. B. bei Rahmen, auf Feinheit und elegante Durchführung ankommt, auch da behaupten sich die italienischen Arbeiten (man vergleiche die ausgezeichneten Leistungen von Frullini), ohne das geraspelte und polirte Wesen der französischen Schnitzereien anzunehmen; die italienischen bleiben in der Behandlung der Oberfläche immer Holz. Weniger sind wir mit den italienischen Marqueterien einverstanden, die in Zeichnung des Ornaments und der Figuren Manches zu wünschen übrig lassen; nur ein grosses Holzbild mit einem figurenreichen Triumphzug von A. Montenevi in Perugia ist in seiner Art eine ausgezeichnete Leistung.

Mehr noch als bei Frankreich und selbst in Deutschland hätten wir erwartet, dass die Möbelfabrikation in England in Folge der Reformbestrebungen des Geschmacks den Zug nach der Renaissance hin genommen hätte. Aber das ist durchaus nicht der Fall. Schon vor zwei Jahren bemerkten wir auf der Londoner Ausstellung, dass nicht die plastische, sondern die farbige Erscheinung des Möbels die vorherrschende Richtung sei oder werde, und das bestätigt sich heute. Die englischen Möbel sind vorwiegend mit Marqueterie verziert, zum Theil ganz in der Weise vom Ende des vorigen Jahrhunderts, so z. B. verschiedene Tische und Kasten bei Holland & Son. Auch einige Füllstücke bei Morant, Boyd & Blanfoıd mit Blumenkörben und Figuren streifen an die französische Art, obwohl kräftiger in der Farbe gehalten. Die meisten Arbeiten in dieser Art aber sind, von der Technik abgesehen, ganz unabhängig vom französischen Geschmack und zeigen ihre eigene Weise.

Die charakteristische Eigenschaft daran ist, dass sie mit wunderbarer Feinheit, Zartheit und Zierlichkeit ausgeführt sind, ganz im Gegensatz gegen das, was wir uns von Jugend auf unter englischem Geschmack vorgestellt haben. In dieser Beziehung sind am auffallendsten die Gegenstände für eine Schlafzimmer- oder Boudoir - Einrichtung aus zartgelbem Holz mit eingelegtem Elfenbein, das wieder in Roth zierliche Linienornamente erhalten hat. Bei solcher zarten Ausführung mit dem Nachdruck auf der farbigen Erschei-

nung ist eine zweite charakteristische Seite dieser Möbel sehr natürlich, die nämlich, dass sie äusserst flach in den Gliedern und Profilen sind.

Dies gilt merkwürdiger Weise auch von einer zweiten, ganz anderen Art der englischen Möbel, welche zu diesem eleganten und superfeinen Genre einen Gegensatz bildet, wie anderswo die Renaissance zu Louis XVI. Auf den englischen Landsitzen hat die Gothik schon unser ganzes Jahrhundert hindurch eine Rolle auch in der inneren Einrichtung gespielt, Anfangs mit derselben architektonisch-schematischen Art, von der wir heute noch nicht ganz befreit sind. Später ist man darauf gekommen, das Wesen nicht in dem Stab- und Masswerk, in Fialen und durchbrochenen Bekrönungen zu suchen, sondern in der naturwüchsigen Methode des Verfahrens, in dem Recht, das der Technik, der Construction, dem Material auch nach der ornamentalen Seite hin in der Kunst des Mittelalters zu Theil wird, und dabei entnahm man die Motive und Lehren eben so wohl dem normannisch-romanischen wie dem gothischen Stil. Es lässt sich dagegen auch an sich gar nichts sagen, wenn man hierauf die decorative Kunst zu gründen trachtet, wie es von verschiedenen englischen Architekten nicht ohne Beifall und Nachfolge geschieht, nur leidet das, was wir heute als die künstlerischen Resultate sehen, so viel Gutes auch darunter ist, noch zu sehr an einer gewissen Trockenheit, Nüchternheit und Phantasielosigkeit, somit vor allem an Mangel an Reiz. Darüber lassen uns die

ziemlich zahlreich ausgestellten Gegenstände, z. B. eine grosse Credenz bei Cooper & Holt oder eine ganze Schlafzimmereinrichtung bei Jackson & Graham, nicht in Zweifel. Den starren Arbeiten mehr Anmuth zu geben, versucht man es mit Farben in den tief geschnittenen Ornamenten oder mit Einlagen und Einsätzen kleinerer Bildchen in mittelalterlicher Art, wie an der erwähnten Credenz, oder von gemalten Fliesen, wie bei Morant, Boyd & Blanfort. Dieses letztere Londoner Decorationshaus nähert sich mit seiner Ausstellung noch am meisten der eigentlichen Renaissance.

Am entschiedensten in der Renaissance vorgeschritten sind auch bei diesen Möbeln Deutschland und Oesterreich. Die Möbelausstellung Deutschlands ist darin sogar noch einmüthiger als die Oesterreichs, nur leidet sie, wie das schon früher bemerkt worden, an einem gewissen Schematismus und daher an Trockenheit. Ein volleres, freieres Reliefornament in Verbindung mit figürlichem Schmuck würde ihr mannigfach gutthun. Indessen auch so wie sie ist, haben wir die deutsche Möbelausstellung als einen höchst erfreulichen Fortschritt, als einen grossen Schritt auf dem Wege der Selbstständigkeit zu bezeichnen.

Mehr Freiheit, mehr Beweglichkeit, mehr Phantasie und darum auch entschieden mehr Reiz haben die österreichischen Renaissance-Möbel; andererseits aber zeigen sie auch mehr Willkür und in Folge dessen auch zahlreich verfehlte Gegenstände. Die Fabrikanten, Tischler, Tapezierer, die uns Renaissance-Möbel vorführen,

sei es in Einzelstücken, sei es in ganzen möblirten und decorirten Zimmern, sei es mit Thüren und Wandvertäfelungen, sind in grosser Zahl erschienen. Wir können unter anderen den oben bei der Besprechung der Sitzmöbel genannten noch die Namen von Ludwig, Irmler, Felix, Karl Stein, Wackenroder, A. Weiser hinzufügen, unter anderen sagen wir, denn es ist uns nicht an Aufzählung der Namen gelegen. Ihr gemeinsamer Vorgang zeigt uns, dass wir es nicht mit Paradestücken der Ausstellung oder mit einer flüchtigen Mode, sondern bereits mit einer tiefgehenden Richtung der Zeit zu thun haben. An sie schliessen sich bereits die Rahmenfabrikanten an, unter ihnen in erster Linie Chr. Ullrich jun. in Wien, der mehr als ein Anderer von der blanken Vergoldung der Rahmen und ihrer tiefen und überbreiten Kastenfaçon zu vernünftigeren Principien in der Rahmenbildung so wie zu schwarzem und braunem Holze mit Renaissance-Profilen und Renaissance-Ornamenten zurückkehrt.

Andererseits kann die österreichische Möbelfabrikation, vielseitig und strebend, wie sie geworden, auch insoferne sich der Mode nicht entziehen, als sie sich, und zwar in ziemlich ausgedehnter Weise, auf Marqueterie eingelassen hat. Es geschieht dies aber in den selteneren Fällen in der französischen Weise im Stil Louis XVI., obwohl auch dergleichen vorhanden ist, sondern auch hier mehr nach den italienischen Mustern des sechszehnten Jahrhunderts oder in freier, stilisirt ornamentaler Weise, wie z. B. bei den zahlreichen Möbeln dieser Art aus der Fabrik von Ludwig. Obwohl

in diesen verschiedenartigen Wiener Marqueterien noch viel Versuch, viel Unsicherheit vorhanden ist, so tritt doch aus der Mannigfaltigkeit das Eine entschieden wieder hervor, das Streben nach Selbstständigkeit, und das ist die Bürgschaft für die Zukunft.

XLI.

Die nationale Hausindustrie.

Die Besprechung Scandinaviens, Ungarns, Rumäniens und anderer Länder hat uns zwar mehrfach Gelegenheit gegeben, der nationalen Industrie zu gedenken, nichtsdestoweniger ist noch mancherlei übrig, dessen wir nicht erwähnen konnten, und der Gegenstand scheint uns überhaupt Interesse genug zu besitzen, um noch einmal des Besonderen auf ihn zurückzukommen, um seine Bedeutung ins Licht zu setzen und zu sehen, wie er denn eigentlich auf der Ausstellung vertreten ist.

Es ist das erste Mal, dass die nationale Hausindustrie als eine selbstständige Gruppe, als ein gleichberechtigter Zweig menschlicher Arbeit neben den anderen auf einer Weltausstellung erscheint. Bis dahin waren wohl Gegenstände derselben auf den Ausstellungen zu sehen, aber vereinzelt, lediglich aus dem Gesichtspunkte der Costümcuriosität, zumeist vernachlässigt und verachtet, wenn nicht gelungene Puppen, die mit ihnen bekleidet waren, wie z. B. die schwedischen auf der letzten Pariser Ausstellung, die neugierigen Augen auf sich lenkten. Der Begriff der nationalen Hausindustrie

war unbekannt und was sie enthält und schafft, in seinem Werthe, in seiner Bedeutung unbeachtet.

Wenn ein Verdienst darin liegt, diesen Gegenständen zu ihrem Rechte und zu ihrer Selbstständigkeit, zu allgemeinerer Anerkennung ihrer Bedeutung durch die Einreihung in das System einer Weltausstellung verholfen zu haben, so darf der Verfasser dieser Berichte das Verdienst davon für sich in Anspruch nehmen.

Es geschah nach seiner Idee und auf seine Anregung, dass die nationale Hausindustrie in das allgemeine Programm aufgenommen wurde; das von ihm entworfene und geschriebene Specialprogramm stellte die Gesichtspunkte dafür fest. Seinem Plane nach sollte dieses Programm jedoch nur vorläufige Bedeutung haben. Wohl wissend, wie wenig diese Gegenstände in den Ländern selbst, wo sie gearbeitet werden, Beachtung finden, und vielleicht am wenigsten bei den Männern der Industrie und der Wissenschaft, welche die Ausstellungscommissionen zu bilden pflegen, wollte er mit diesem vorläufigen Programm in jenen Ländern Freunde werben und der Sache Interesse erwecken, und alsdann erst mit deren Hülfe ein genaues, im Einzelnen ausgeführtes Programm, das als bestimmte Richtschnur dienen könnte, an die Landescommissionen versendet wissen. An Zeit dafür fehlte es nicht, denn jenes vorläufige Programm, eines der ersten, das gedruckt wurde, erschien mehr denn anderthalb Jahre vor Eröffnung der Ausstellung. Allein die Leitung der Weltausstellung dachte und handelte anders. Sie fand

das von dem Verfasser selbst für ungenügend erachtete Programm vollständig befriedigend, versendete es als definitiv in alle Welt und überliess damit die Sache ihrem Schicksal aufs Gerathewohl. Von Wien aus ist in dieser Angelegenheit weiter nichts geschehen.

Sehen wir nun, was nach dem Programme beabsichtigt war, wie die Sache ausserhalb Wiens an den Sitzen der nationalen Hausındustrie aufgefasst worden und was uns davon die Ausstellung selbst vor Augen stellt.

Der Begriff der nationalen Hausindustrie als neuer Begriff und neue Bezeichnung bedarf der Erläuterung. Das Programm legt den Nachdruck auf den Beisatz »national« als den vor allem massgebenden und entscheidenden. Die nationale Hausindustrie umfasst diejenigen Gegenstände, welche im Gegensatze gegen die Mode und die moderne Industrie vom Volke selbst für den eigenen Gebrauch mit nationalen, auf alter Tradition, altem Herkommen beruhenden Eigenthümlichkeiten geschaffen werden.

Die Unterscheidung von der modernen Industrie — und in dieser Beziehung ist das Programm vollständig klar und bestimmt — liegt also nicht darin, dass die einen Gegenstände im Fabriksgebäude, die anderen aber als sogenannte Hausindustrie im Hause gemacht werden. Nichtsdestoweniger hat der officielle Generalkatalog unter seiner Gruppe XXIII beide Arten völlig durch einander geworfen, indem sein Verfasser den entscheidenden Beisatz gänzlich übersah; dadurch war die Jury dieser Gruppe in nicht

geringe Verlegenheit gesetzt worden. In Bezug auf den Umfang und die Art der Gegenstände ist das Programm umfassend und bezeichnet nur einige Kategorien, insbesondere die textilen Arbeiten, welche als die wichtigsten ins Auge zu fassen waren. Das Programm fügt allerdings einen beschränkenden Gesichtspunkt hinzu, um aus der Menge des Unbedeutenden und Nichtssagenden diejenigen Gegenstände herauszuscheiden, welche in der That Bedeutung haben. Diese Bedeutung liegt darin, dass sie in Form und Verzierung eine Fülle schöner, eigenthümlicher und in den meisten Fällen lehrreicher Kunstmotive bergen, welche für die moderne Industrie, für die Reform des modernen Geschmacks von ausserordentlichem Werthe sein können.

Auf sie aufmerksam zu machen, ist aber um so mehr an der Zeit, als diese Arbeiten wie die Costüme vor der Mode und der modernen Industrie in schnellem Untergange begriffen sind. Retten, vor dem Verschwinden bewahren können wir sie nicht mehr, aber wir können das Gute, was sie haben, uns noch dienstbar machen. Dieser künstlerische Gesichtspunkt ist daher derjenige des Programms. Der Katalog hat auch ihn übersehen. Einen anderen Fehler hat die Leitung der Weltausstellung in der Zusammensetzung der Jury gemacht, indem sie einen grossen Theil der Mitglieder entweder von dort nahm, wo es keine nationale Hausindustrie gibt, oder aus dem Orient, dessen Industrie aus der Gruppe XXIII herausfällt, weil sich hier der Gegensatz des Modernen nicht findet. Die Japanesen protestirten daher mit vollem Rechte und program-

mässig gegen die Beurtheilung ihrer Gegenstände durch die Jury dieser Gruppe.

Auch von den verschiedenen Landescommissionen ist das Programm nicht genau eingehalten, zum Theil in seinen Hauptpunkten übersehen worden. Das zeigt um so mehr, wie nothwendig es war, die Sache bei ihrer Neuheit von Wien aus in den Händen und unter den Augen zu behalten. Manche Staaten, die wohl Eigenthümliches und Interessantes hätten für diese Gruppe senden können, haben sie ganz und gar aufgegeben. Deutschland, das keineswegs arm ist an nationaler Hausindustrie, hat sie gänzlich fallen gelassen und uns gar nichts gesendet. Dasselbe gilt von Italien. Holland und Portugal, die sogar sehr reich daran sind, haben uns eine Anzahl werthloser Puppen von einigen Zoll Länge geschickt, die allenfalls für Kinder gut genug sind. Höchstens lernen wir an ihnen das Vermisste bedauern. Spanien speiset uns mit einem Paar Figuren ab und was es uns sonst von Landeseigenthümlichkeiten vorführt, ist Fabriksindustrie. Nur die nationale Töpferkunst der pyrenäischen Halbinsel ist wirklich vertreten, obwohl weitaus nicht vollständig und ausgiebig genug.

Ueberhaupt, und das ist der Hauptfehler, der von den Landescommissionen gemacht worden, es ist stets der ethnographische Gesichtspunkt mit dem künstlerisch-industriellen verwechselt worden. Dieser Fehler ist vor allem von Scandinavien und von einzelnen Provinzen Oesterreichs, insbesondere von Mähren, gemacht worden. Die schwedische Commission hat sich viel Mühe

gegeben und führt uns in lebensgrossen Figuren, die getreu der Natur nachgebildet sind, lebensvolle und charakteristische Gruppen ihrer verschiedenen Nationalitäten vor. Wir bewundern die Treue, das Geschick der Darstellung, das Originelle der Figuren und Costüme, aber das Interesse, das wir haben, ist das Interesse des Touristen, zu dem die fremden Leute kommen, statt dass er zu ihnen geht. In diesem Sinne betrachtete das Publicum diese Figuren. Es finden sich auch an ihnen viele Gegenstände der nationalen Hausindustrie, die wir bereits an anderer Stelle ausführlich gewürdigt haben, aber die Art ihrer Vorführung als ethnographische und touristische Sehenswürdigkeiten hat es veranlasst, dass eine Menge anderer Arbeiten der nationalen Hausindustrie, an denen Schweden und Norwegen reich sind, z. B. die gewebten Decken und Leintücher Schonens und Hallands, gar nicht gesendet wurden.

Russland hat diesen Weg nicht eingeschlagen, aber es ist dafür mit seiner nationalen Hausindustrie sehr ungenügend vertreten. Einiges an alter Arbeit ist von den Museen gesendet worden, einiges findet sich in dem hölzernen russischen Wohngebäude als zu seiner Ausstattung und Einrichtung gehörig, Anderes — und das ist allerdings auch von grossem Interesse, obwohl in eine andere Gruppe fallend — ist bereits moderne, fabrikmässige Verwerthung der nationalen Motive: aber das alles genügt bei weitem nicht, von dem, was noch in Russland für diese Gruppe vorhanden

ist und von seiner Eigenthümlichkeit eine richtige Vorstellung zu geben.

Am reichhaltigsten, vollständigsten, verständigsten haben Ungarn und Rumänien ausgestellt. Von beiden Ländern ist das Programm vollkommen richtig aufgefasst und gemäss den Eigenthümlichkeiten des Landes durchgeführt worden. Für Ungarn haben die Herren Romer und Xanthus keine Mühe gescheut und überaus zahlreiche Collectionen der verschiedenartigsten Gegenstände zusammengestellt, welche die nationale Hausindustrie eben so umfassend wie in schönen und interessanten Exemplaren vertreten. Aehnliches ist für Croatien geschehen. Es ist nur zu bedauern, dass das Local, welches dieser Gruppe in der ungarischen Abtheilung zugewiesen worden, dem Werthe und der Bedeutung dieser Ausstellung so wenig entsprach. In gleicher Weise wie Ungarn ist Rumänien bedacht gewesen, seine nationale Hausindustrie — allerdings das Interessanteste, was es zu bieten hat — in wahrhaft glänzender Weise auf der Ausstellung erscheinen zu lassen. Es wird kaum eine Lücke für den besten Kenner gelassen sein. Was die künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser ungarischen und rumänischen Arbeiten betrifft, so haben wir darüber bereits an anderer Stelle gesprochen.

An Reichhaltigkeit der Gegenstände lässt auch in der österreichischen Abtheilung die nationale Hausindustrie kaum zu wünschen übrig, nur sind auch hier, weil der ethnographische und der touristische Gesichtspunkt in den Vordergrund gerückt worden, die textilen

Arbeiten vorzugsweise vertreten, andere Zweige zum Theil hinweggefallen. Ausserdem, wie alles auf der Weltausstellung, finden sich auch diese Gegenstände an verschiedenen Orten aufgestellt, getrennt für sich die mährischen, deren reiche Sammlung und Zusammenstellung wir Dudik verdanken, und auf der anderen Seite die dalmatinischen und galizischen, besorgt einerseits vom Grafen Dzieduszicky, andererseits von der dalmatinischen Commission. Ergänzt wurden sie durch eine dritte Sammlung in der Specialausstellung der weiblichen Arbeiten, die ihrem Programme nach nur Webereien und Stickereien enthielt. Um diese dritte, in ihrem beschränkten Umfange sehr lehrreiche Gruppe, welche der Verfasser dieser Berichte leitete, gebührt das Verdienst den Herren Ritter von Guttenberg in Zara und Anton Zachar in Czernowitz, so wie der Fürstin Czartoryska und der Baronin von Poche.

Die mährische Ausstellung, obwohl sie das Programm verfehlt und in der Zusammenstellung bedeutungsvoller Gruppen aus lebensgrossen Figuren dem schwedischen, schon von der Pariser Ausstellung her bekannten Vorgange folgt, ist doch mit grosser Umsicht und Sachkenntniss gemacht worden, und da sie auch die Geräthe den Costümen hinzufügt und Figuren und Gegenstände nach Gegenden und Nationalitäten ausscheidet, so ist in Bezug auf Vollständigkeit kaum eine Lücke zu spüren. Andererseits hat das gewählte Arrangement aber auch eine Menge Gegenstände herbeigeführt, die bereits modernisirt sind. Leider sind alle diese Dinge, Figuren wie Gegenstände, durch

einen hochnothpeinlichen Angststrick, der davor gezogen, dem Publicum in solcher Ferne gehalten, dass ein Studium unmöglich und nur eine Befriedigung laienhafter Neugierde gestattet ist. Sonst würden wir vielleicht von schönen, classisch schönen Arbeiten, wie den in Schwarz und Gelb gestickten, bei der Trauung getragenen Schleierschleppen (velum) der Hanakinnen zu erzählen haben. In der Abtheilung der Frauenarbeiten sind sie besser zu betrachten. Bei den Gegenständen aus Dalmatien und Galizien sind wir in der Betrachtung ungehindert. Die Figuren erregen auch hier das Hauptinteresse, doch ist es durch künstliche Scenerie nicht abgelenkt. Die Aufstellung ist mit Umsicht nach den Bezirken erfolgt. Fällt das Costümliche zunächst in die Augen, so haben wir doch auch anderer Dinge zu gedenken, z. B. bei den Galizianern der wundervollen Decken und bei den Dalmatinern des mannigfachen und originellen Schmuckes aus vergoldetem Silber und der reich ornamentirten Waffen.

Ueberfliegen wir nun mit einem Blick die Gesammtheit der Gegenstände, mit denen die nationale Hausindustrie auf der Ausstellung vertreten ist, so müssen wir wohl gestehen, dass sie keineswegs in der Vollständigkeit vorhanden sind, wie es sich für eine Universalausstellung geziemt hätte, und dass andererseits, wie so vielfach, die lehrreichen, ernsten Gesichtspunkte über Schein und laienhafte Neugierde aus den Augen verloren sind. Nichtsdestoweniger, wenn wir uns im Drange nach Belehrung die Mühe des Aufsuchens und der Vergleichung unter so widerstrebenden Hinder-

nissen nicht verdriessen lassen, so stossen wir nicht bloss auf einzelne schöne und interessante Erscheinungen, sondern wir können uns auch der Bedeutung dieses Zweiges menschlicher Arbeit nicht entziehen. Auch so wie sie in der Ausstellung erscheint, hat die nationale Hausindustrie vielfach Interesse erweckt und neue Freunde sich erworben, die verhüten werden, dass, hat ihre Stunde vollends geschlagen, sie nicht nutzlos, wenn auch klanglos untergeht.

XLII.

Der Stand des Geschmackes in den Frauenarbeiten und Decorationen.

Wir haben bisher auf allen Gebieten des Geschmackes und der Kunstindustrie Leben, Bewegung und Fortschritt wahrgenommen, und was in der Industrie geschieht, das kann auch nicht ohne Einfluss und Wirkung auf das Publicum bleiben. Aber damit ist die Frage, die wir zum Schlusse unserer Berichte aufwerfen: wie weit sind denn die modernen Reformbestrebungen auf diesem Gebiete in das Volk eingedrungen, wie weit sind sie Fleisch und Blut geworden — wenigstens noch nicht völlig gelöst. Die Industrie arbeitet nicht ohne Contact mit ihren Käufern; sie schafft nicht ohne den Fühler, was zeitgemäss ist und Absatz findet; sie schafft, kurz gesagt, nicht umsonst.

Insoferne sind ihre Arbeiten, ihre Leistungen immerhin ein Massstab. Aber sie kann auch dem Geschmack des Publicums vorauseilen und zum Theil thut sie es heute. Wie es Kunstfreunde gibt, die sich Sammlungen anlegen, von der Schönheit oder dem Interesse des Einzelnen verlockt, ohne eine Ahnung

davon, wie sie mit diesen Einzelheiten durch richtige Verwendung eine kleine Welt der Schönheit um sich schaffen können, so könnte es auch gegenüber der heutigen Kunstindustrie im Publicum bei der Schätzung des Einzelnen geblieben sein, und das ist nicht der höchste Massstab.

Wenn wir bei unserer kritischen Wanderung durch alle Zweige der Kunstindustrie viel Schönes und Gutes anzuerkennen hatten, so mussten wir andererseits auf das Schwankende der Bewegung, auf das Unsichere der Versuche und auf so manche alten, ererbten Irrthümer und Fehler aufmerksam machen. Das Gute in den einzelnen Expositionen liegt oftmals nur in der Strömung der Zeit und ist seltener das Resultat eines klar bewussten Vorganges. Diejenigen Fabrikanten, welche ästhetisch genau wissen, was sie wollen und thun, sind nicht häufig zu finden; bei anderen liegt der Geschmack eben nur innerhalb der Grenzen ihrer Fabrikation; bei anderen fehlt er noch gänzlich, sowohl bei solchen, denen der Geschmack eigentlich Beruf ist, wie bei solchen, deren Arbeiten sie der Nothwendigkeit überheben, Geschmack zu besitzen. Beweis dafür sind so viele überaus barocke Arrangements der einzelnen Aussteller, die nirgends zahlreicher anzutreffen sind als in der österreichischen Abtheilung.

Je stärker, je frischer hier das junge kunstindustrielle Leben pulsirt, um so grösser sind auch die Irrthümer. Die Ausstellungen einzelner Spinn- und Webefabriken, wie der baumwollene Monumental-

brunnen in der Rotunde, wie der mythologisch-plastische Flachspavillon, wie das grosse Mosaikgemälde von Zündhölzchenköpfen, wie die Löffelarchitectur einer Silberwaarenfabrik, wie die Denkmäler und die Pyramidalbauten der Stearinfabriken, das alles ist ästhetischer Humbug, der durch fremdartige Dinge die Augen auf ein unscheinbares Fabrikat hinlenken soll, ein Humbug, der sich in der Idee nicht über Barnum und Consorten, nicht über die Ankündigungen von Kunstreitern, Riesenschlangen, Meerwundern, Missgeburten und dergleichen erhebt.

Anders steht nun die Sache mit dem Publicum auch nicht. Das Publicum ist ohne Frage aufmerksam geworden auf die Dinge der Kunstindustrie und nimmt regen Theil an dieser Bewegung, die ja ohne seinen Antheil auch gar nicht möglich wäre; zum Theil ist es bereits kritisch, zum Theil steht es noch auf dem Standpunkt der Bewunderung, der ja nach Goethe der Anfang zum Kunstverständniss ist; zum anderen und sehr grossen Theil aber bewegt es sich noch völlig in ererbten Traditionen und ererbten Vorurtheilen und ist schwer daraus emporzuscheuchen. Letzteres gilt insbesondere von unseren Damen, nicht in Bezug auf ihre Kritik über das, was andere schaffen, sondern was sie selber arbeiten. Unseren Damen ist der Geschmack angeboren, folglich sind ihre Arbeiten geschmackvoll.

Unglücklicher Weise sind nun aber die Damen und mit ihnen, da sie ja den Geschmack vertreten, das ganze Publicum selbst Aussteller geworden, und müssen also auch die Kritik über sich ergehen lassen. Es war

ein guter Gedanke Eitelbergers, in der Weltausstellung einmal die Arbeiten der weiblichen Hand, insbesondere der Dilettantinnen und der weiblichen Schulen, vor die Oeffentlichkeit und die öffentliche Kritik zu bringen. War es auch vorauszusehen, dass der Anblick dieser Specialausstellung nicht gerade ein überaus glänzender sein werde, so musste sie doch nothwendig zur Selbsterkenntniss führen; sie musste die Lücken, Fehler, Irrthümer, die falschen Richtungen zeigen und machte dadurch die Besserung möglich. Schon das kann als genügendes Resultat gelten.

Der Gedanke dieser Ausstellung bezog sich ursprünglich nur auf Oesterreich, aber da sich draussen ähnliche Ideen und Bestrebungen regen, so fand er vielfach Beifall. Es sind in Folge dessen höchst interessante Collectionen von Damenarbeiten eingesendet worden, unter denen wir besonders die schwedischen und die dänischen zu nennen haben. Fügen wir nun hinzu, was die Fabriken und Kaufgeschäfte uns an Mustern, Zeichnungen, Vorlagen, die für das Haus und die häusliche Arbeit bestimmt sind, vorführen, so können wir uns von dem populären Geschmack in diese Richtung so ziemlich einen Begriff machen.

Wir haben gelegentlich bemerkt, dass die Industrie im Geschmack heute dem Publicum voraus ist; zum Theil ist das bei den weiblichen Arbeiten umgekehrt. Auf dem kirchlichen Gebiete freilich, wo sich die Stickerei fast allein zu einer wahren Kunst erhebt, vermag die Hand der Dilettantin in keiner Weise den Arbeiten der Fabriken oder der berufenen Kunst-

stickerinnen, wie sie die Klöster ausbilden, gleichzukommen; die kirchlichen Gewänder, welche uns die Specialausstellung der Frauenarbeiten als die Werke vornehmer Damenhände vor Augen führt, stehen in jeder Beziehung in Geschmack, Zeichnung, künstlerischer Technik hinter denen von Uffenheimer, Giani oder den französischen von Henry, von Tassinari zurück. Andererseits ist dasjenige, was die deutschen Stickmusterfabriken, z. B. von Hietl in Leipzig und Ziesch in Berlin, als Arbeiten und Vorlagen gesendet haben, so schlecht im Geschmack, dass wir jedes Haus davor in Gnaden bewahrt wünschen. Es ist ganz und gar das alte Lied: gestickte Portraits, gestickte Bilder, Reliefstickereien aller Art u. s. w.; alle Kritik, alle modernen Reformbestrebungen scheinen spurlos an ihnen vorübergegangen zu sein. Die Ausstellungen der Damenarbeiten von Schweden, Dänemark, Oesterreich, vom Orient gar nicht zu reden, zeigen hunderte von Gegenständen, mit denen sich nicht ein Stück jener Fabriken messen kann.

Es ist nicht unsere Aufgabe und Absicht, die weiblichen Arbeiten hier eingehend zu kritisiren, wir widmen ihnen nur ein paar Bemerkungen zur Charakteristik des populären Geschmacks. Die am meisten auffallende Erscheinung ist wohl die, dass alle Damenarbeiten mangelhaft in der Farbe sind. Die wenigen Arbeiten, welche eine Ausnahme bilden, lassen sich in der österreichischen Ausstellung auf directe oder indirecte Verbindung mit dem österreichischen Museum zurückführen oder sie stehen in Beziehung zu den

nationalen Arbeiten oder zu Volkstraditionen und sind Wiederbelebung derselben. Dies gilt z. B. von einer in Roth gestickten Tischdecke der Frau von Löwenthal und von einer Anzahl Arbeiten in der schwedischen Ausstellung, welche mit bewusster Absicht auf die alte Volkskunst zurückgehen. Ganz im Gegentheil sind alle nationalen Arbeiten, Stickerei wie Weberei, alle Arbeiten aus der Hand der Bäuerin, durchgängig gut in der Farbe; zu tadeln sind nur diejenigen, an denen man den Einfluss der Cultur, des Modegeschmackes, der modernen Farben erkennt. Solche Arbeiten giebt es unter Anderem in der croatischen und rumänischen Ausstellung, einige von höchst wunderlicher Wirkung auch mitten unter prachtvollen orientalischen Stickereien in der tunisischen und türkischen Abtheilung. Die Stärke unserer Damenarbeiten liegt ganz in den Weissstickereien, seien sie nun genäht, weiss auf weiss, oder spitzenartig. In beiden Arten hat die österreichische wie die schwedische Ausstellung sehr schöne Arbeiten in grosser Zahl aufzuweisen; auch stossen wir auf Imitationen alter Spitzen, z. B. von der Gräfin Alberti, von der Schule des Wiener Frauenerwerbvereines, wie sehr zarte Spitzen aus der Hand schwedischer Bäuerinnen, die aber mehr Tradition sind.

Eine andere Erscheinung, die wohl nicht rein Geschmackssache ist, aber doch auf den Mangel an Geschmack zurückgeführt werden muss, ist die, dass so viel Mühe an Arbeiten verwendet wird, welche diese Mühe nicht lohnen, weder durch materiellen Gewinn, noch durch den ästhetischen Werth. Unendliche Geduld,

mühsame Technik, schwache Wirkung, ganz ungenügendes Resultat — das ist der Charakter vieler weiblichen Arbeiten. Insbesondere gilt das auch von dem ewigen Einerlei der heute so beliebten Frivolitäten. Die Damen sollten sich bei jeder Arbeit fragen: was ist der Zweck, was das Resultat und wie erreiche ich beides am leichtesten, nicht aber am mühsamsten? Die richtige Beantwortung dieser Frage würde uns wohl den Anblick vieler Schwarzstickereien, die vergebens mit anderer Kunst zu concurriren trachten, so wie vor allem der ganz und gar unzulänglichen Figurenstickereien ersparen, von welchen die verschiedenen Frauenausstellungen — die österreichische, Dank einer strengen Jury, ausgenommen — entstellt sind. Hiemit sind wir auf den dritten Punkt bei den weiblichen Arbeiten der Gegenwart gekommen, den wir noch der Beachtung empfehlen, nämlich die Wahl der Gegenstände und der Verzierungen, die in Stil, Zeichnung, Farbe, Sujet nur zu viel zu wünschen übrig lassen. Die Schuld trifft freilich nicht allein die Damen, denn die Musterhandlungen bieten in der That nichts Besseres; wer sich von ihnen nicht unabhängig machen kann, ist schlimm daran. Hier müssen Museen, Zeichenschulen, Künstler eintreten, um durch bessere Muster und Vorlagen die vorhandenen schlechten zu verbannen und zu ersetzen. Alsdann werden die Handlungen folgen.

Sieht es auf diesem Gebiete des Geschmacks bei dem Publicum noch ziemlich untröstlich aus, so können wir vielleicht einen anderen Gegenstand der Ausstellung herbeiziehen, der sich sehr hoffnungsreich anlässt. Wir

haben oben gesagt, dass die Schönheit und Güte der einzelnen Gegenstände nicht der einzige und nicht der höchste Gradmesser des Geschmackes ist; die Zusammenstellung dieser Gegenstände zur Harmonie, die ganze Decoration, das künstlerische, geschmackvolle Arrangement der Wohnung stellen wir höher. Hat nun auch das Publicum selbst Dinge dieser Art nicht ausgestellt, so ist doch der Umstand, dass überhaupt nicht bloss die einzelne Arbeit, sondern die Wohnung als solche, als ein harmonisches Kunstwerk Gegenstand der Ausstellung geworden, bezeichnend und als ein grosser Fortschritt zu erachten.

Schon die Tapetenfabriken haben diesmal durchgängig ihren Glanz nicht in den einzelnen Tapeten gesucht, sondern in einer Decoration der ganzen Wandfläche mit Hinzunahme des Plafonds oder wenigstens einer reichen Hohlkehle, die als Uebergang dazu dient. Und wir müssen gestehen, es giebt sowohl in der deutschen wie insbesondere auch in der österreichischen Abtheilung sehr schöne Leistungen dieser Art, sehr glücklich in der Farbe, zum Theil leise antikisirend in pompejanischer Art, wenigstens die Wand in ähnlicher Weise abtheilend, und reich und stilvoll in der Zeichnung. Beispiele finden wir von C. Hochstädter in Darmstadt, Melcher, Lucius, Spörlin & Zimmermann in Wien. Das Verdienst dieser glücklichen Wendung muss vor allem Professor Fischbach, früher in Wien, jetzt in Hanau, zugeschrieben werden.

Nur eine Fabrik in der österreichischen Abtheilung, P. Piettl bei Prag, bildet mit einer Decoration,

die noch ganz auf dem französischen Standpunkt von 1867 steht, eine Ausnahme: eine mit Pfeilern abgetheilte Wand, dazwischen landschaftliche Felder, grosse Blumenvasen davor, und von oben herab, von einem architektonischen Gesims, zarte Gehänge, alles in duftigen Farben und grauer Stimmung gehalten.

Auch die englischen Decorateure haben ganze Decorationen ausgestellt, die wenigstens auch bei ihnen den Uebergang von den grauen Farben und den zerstreuten naturalistischen Blumen zu tieferer Färbung und stilisirter Zeichnung erkennen lassen, nur haben sie diese Zimmermodelle als Ausstellungsräume für verschiedenartiges Mobiliar benützt und damit den harmonischen Eindruck gestört.

So sind auch die deutschen Versuche dieser Art, zum Beispiel die Renaissancezimmer, durch die Ueberfülle der Gegenstände in ihnen und neben ihnen in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Consequenter haben es die Wiener Tapezierer gemacht, die in abgeschlossener Collectivausstellung uns eine Reihe vollständig eingerichteter Zimmer vorführen. Darunter giebt es nun allerdings auch Seltsamkeiten, wie zum Beispiel einen im Tapeziergeschmack auf das eleganteste in Rosa, Blau und Grau gehaltenen Salon von S. Jaray, der sogar die Wände dick in Rosa-Atlas tapeziert, weich in Sopha-Art, wie ein Schutzmittel für die Köpfe, obwohl es unseres Wissens nicht Sitte ist, im Salon mit den Köpfen gegen die Wand zu rennen; am Plafond fehlen nicht der blaue Himmel und die rosenstreuenden Kinder und auf dem Fussboden liegt ein grauer Teppich

mit einem aufsteigenden Ornament, als sei er für die Wand bestimmt. Auch sonst giebt es wohl noch Einzelheiten oder versuchte Neuerungen, welche Geschmack und Urtheil vermissen lassen, aber im Ganzen ist die Richtung in diesen Decorationen wohl eine gute, gesunde und erfreuliche; sie wendet sich entschieden der Renaissance zu.

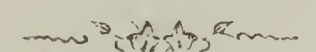
Weniger bestimmt ausgesprochen ist der Charakter in der französischen Decoration. Es gehen auch in ihren Zimmermodellen die zwei Hauptrichtungen neben einander, mit Bevorzugung die Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts und daneben eine Hinneigung zur Renaissance, zwischen denen die Phantasie einmal freien Lauf erhält, wie in einem reizenden, durchaus willkürlichen, aber höchst anziehenden kleinen Gemach von Penon. Wie dieses Nebeneinander der Stile bei den Franzosen eine Art Princip und Regel ist, so zwar, dass die Renaissance auf das Speisezimmer kommt, die Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts auf den Salon, das sehen wir an dem fransösischen Commissionshaus, das, von den ersten Fabrikanten und Decorateuren erbaut und eingerichtet, uns das französische Haus in elegantester und modernster Gestalt darstellen soll. Hier haben wir alles bei einander. Das Speisezimmer ist im Stil der Renaissance gehalten, mit Goldtapeten, dunklen Boiserien, einfachen Ledersesseln, schwarzem Marmorcamin, der Eindruck höchst reizend und künstlerisch, nur dass, echt französisch, eine beliebte Thorheit, der blaue Himmel mit Rosenguirlanden behängt und mit Engeln bevölkert und mitten ohne alle Verbindung der

Kronleuchter hineingeschroben, uns um den Eindruck der vollen Harmonie bringt. Den reinen Gegensatz bildet der Salon; dort alles dunkel und ernst, hier licht, gelblich, grau, duftig, Gobelins an den Wänden, Gobelins auf den Sesseln und so in allen Dingen das achtzehnte Jahrhundert durchgeführt. Damit nicht genug, ist ein drittes Zimmer orientalisch, alhambraartig decorirt und eingerichtet.

Diesem französischen Commissionshaus zur Seite stellen sich etwa in der deutschen und österreichischen Abtheilung die Kaiserpavillons. Der deutsche allerdings hat es weniger auf Imitation einer vornehmen Wohnung abgesehen und ist mehr wie ein kostbares Zelt gedacht. Aber auch so verfehlt er seines Zieles. Mit dem hereinragenden Gebälk, mit seiner rothgoldenen Decorirung ist er ohne Reiz, ohne Geschmack. Den österreichischen Kaiserpavillon, von Gugitz entworfen und erbaut und im Innern nach Storcks Angaben und Zeichnungen decorirt und eingerichtet, dürfen wir unbedingt als das Höchste betrachten, was uns die Weltausstellung in der Decoration und Ausstattung der Wohnung bietet. Wir legen den höchsten Massstab daran, den der künstlerischen Gesammtharmonie, und finden diesem Massstab Genüge geleistet.

Erscheint hier in dieser ausserordentlichen, von Wiener Künstlern entworfenen, von Wiener Fabrikanten und Decorateuren ausgeführten Leistung bereits das Ziel erreicht, das den Bestrebungen für die Reform des modernen Geschmacks vorschwebt, so haben wir auf den anderen Gebieten der Kunstindustrie wenigstens die Bürgschaft des

Guten, die Bürgschaft der Zukunft. Das Leben, die Bewegung, das Einschlagen neuer, zum grossen Theil guter Richtungen, der Umschwung, den selbst die Franzosen so mannigfach bereits begonnen haben, all das constatirt den Erfolg jener Bestrebungen schon nach so kurzer Frist und lässt uns hoffen, dass sie gänzlich gelingen werden, dass man von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr sagen kann, was für die erste unbedingt richtig ist, sie sei die geschmackloseste aller Zeiten gewesen.




75



